

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE II (MODERNO)



TESIS DOCTORAL

Tapices flamencos en Toledo: Catedral y Museo de Santa Cruz

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Susana Cortes Hernández

DIRIGIDA POR

Jesús Hernández Perera

Madrid, 2002

ISBN: 978-84-8466-026-2

© Susana Cortes Hernández, 1992

SUSANA CORTES HERNÁNDEZ

T A P I C E S F L A M E N C O S E N T O L E D O :

C A T E D R A L Y M U S E O D E S A N T A C R U Z

TESIS DOCTORAL

DIRIGIDA POR EL DR. D. JESÚS HERNÁNDEZ PERERA

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE II

M A D R I D

1 9 9 2

A G R A D E C I M I E N T O S

Conste mi gratitud a cuantas personas me han facilitado la redacción de este trabajo, especialmente al Dr. D. Jesús Hernández Perera, por sus valiosas orientaciones y sugerencias y el apoyo prestado en todo momento.

A la anterior Directora del Museo de Santa Cruz de Toledo, Dña. Matilde Revuelta Tubino, y al actual Director, Dr. D. Rafael García Serrano, y a mis compañeros del Museo de Santa Cruz, Dña. Estrella Ocaña, D. Felipe Rodríguez, Dña. Margarita Risco, Dña. M^a Angeles Sánchez y Dña. M^a Angeles Rodríguez.

También al Canónigo Archivero de la Catedral de Toledo, D. Ramón Gonzálvez, y a la amabilidad de Dña. Carmen Torroja Menéndez, por la ayuda y consejo prestados por ambos en la búsqueda de la documentación catedralicia; a la Directora del Archivo de la Diputación Provincial, Dña. M^a Jesús Cruz, por su inestimable aportación en la interpretación de las inscripciones; asimismo, a mi hermana Brezo, por su abnegada transcripción mecanográfica, sin olvidar a los autores de las fotografías de la catedral, D. Antonio Castro, D. Antonio Pareja.

Y a José Manuel y a Jaime, por su sacrificio en cederme su tiempo para dedicarlo a esta investigación.

CAP. I. INTRODUCCIÓN

EL TAPIZ

El tapiz posee unas características propias que le distingue de otros tejidos, como el bordado o la alfombra.

Se distingue porque los hilos de la trama pasan primero en un sentido y luego en otro, sobre los hilos de la urdimbre, que quedan cubiertos por el derecho y por el revés. Las figuras forman parte integrante del tejido, mientras que en el bordado se superponen a un fondo ya existente (1).

La tapicería tuvo originalmente un papel utilitario. Algunos autores opinan que su primer destino fue cubrir el suelo, extendiéndose más tarde su uso a la ornamentación de los muros.

En la Edad Media (siglos XII y XIII), su utilización fue muy generalizada. Durante las guerras los tapices servían para la confección de las tiendas de los campamentos, haciendo más confortable su interior. También formaron parte esencial del mobiliario de los castillos, palacios y mansiones ricas, especialmente en los países del Norte.

Colgados sobre los fríos paramentos de las estancias, cumplen la función de proteger de la humedad y de las corrientes de aire. Asimismo se utilizaban para compartimentar una vasta cámara en piezas más pequeñas e íntimas. En estos casos se cuelgan los tapices de las vigas del techo. Por medio de una hendidura vertical se permitía la entrada y la salida de estas pequeñas

estancias, que podían servir incluso de escondites.

Además se construyen lechos de tapicerías compuestos de un sobrecielo, un dosel, cubrecamas y cortinaje, y se cubrían los huecos de puertas y ventanas (2).

Aparte de este destino, de carácter eminentemente práctico, la cualidad de las tapicerías de ser plegables y de fácil instalación, contribuyen a resaltar una cualidad esencial del tapiz: su majestuoso efecto decorativo.

Los tapices resumen hasta el siglo XVII casi toda la ornamentación de los interiores. Se utilizan para obtener una determinada decoración.

En los palacios, los tapiceros reales colocaban travesaños de madera alrededor de los muros de donde se suspendían los tapices, éstos formaban conjunto con los muebles y permitían el rápido cambio de decorado (3).

También las iglesias y catedrales poseían sus tapices, que eran utilizados para aislar el ábside o el coro, o para adornar los muros, y proporcionaba de este modo un efecto más lujoso que el mero esqueleto de piedra.

No sólo permanecían en el interior de las casas, iglesias y de los palacios. Desde muy antiguo intervienen en todas las fiestas, procesiones y entradas solemnes y se recurría a las colecciones reales, de la nobleza y de las iglesias.

Así, durante siglos, son elementos importantes en las procesiones, colgándose en los claustros e incluso en el exterior del templo. La procesión que revestía más solemnidad era la del Corpus. Esta costumbre subsiste todavía en la catedral de Toledo.

En la literatura medieval son frecuentes las noticias sobre la utilización de los tapices. Los historiadores, los poetas, las miniaturas de sus manuscritos ilustran sobre esta finalidad y proporcionan interesantes ejemplos de tapicerías colgadas en las calles, en las ventanas, en las fachadas de los edificios.

En el siglo XVI se afirma el papel desempeñado por las tapicerías durante la Edad Media en la decoración de interiores y en las solemnidades públicas.

Por su carácter de objeto suntuario, estará unido a la vida de las clases dirigentes, reflejará los nuevos gustos y la evolución de la sociedad, hasta llegar a convertirse de un "muro tejido" (4), en un paramento de mero valor decorativo, siendo mayor su belleza que su utilidad.

NOTAS:

- (1) Pianzola, M., Coffinet, J.: La Tapisserie. Ginebra, 1971, pág. 17.
- (2) Plourin, M.L.: Historia del Tapíz en Occidente. Barcelona, 1965, pág. 13.
- (3) Plourin, M.L.: Op. cit., pág. 14.
- (4) Viale, M.: Arazzi e tappeti antichi. Turín, 1951, pág. 60.

CAP. II. LA TAPICERÍA EUROPEA

II.1. LA TAPICERÍA FRANCOFLAMENCA
EN LOS SIGLOS XIV Y XV.

Históricamente, algunos autores señalan Babilonia como la cuna de la tapicería, de allí se extendería a Pérgamo, en el Asia Menor. En una segunda etapa pasaría a Alejandria, donde según Plinio, se tejían tapices adornados con dibujos realzados con lanas de colores. Se conoce por la Odisea la descripción de los tapices griegos de Penélope y Andrómaca. De los tapices romanos se tienen noticias por Ovidio, que describe la historia de Aracne. Roma extendería su uso por todo el imperio. Será un arte que sobrevivirá a las invasiones bárbaras y a la caída de las dinastías carolingias, manteniéndose principalmente en los monasterios.

A partir del siglo XIII, la tapicería alcanza una poderosa originalidad, y durante el siglo XIV llegó a una altura excepcional.

Desde el siglo XIII existían en París manufacturas de tapices. La serie más importante atribuida a sus talleres es la del "Apocalipsis" que se conserva en el castillo de Angers, encargada por Luis I, duque de Anjou, con cartones del pintor Hannequin de Brujas, de la que se realiza una segunda versión en Arras, que no ha llegado a nuestros días. Esta última constaba de seis paños (1).

Otras series a destacar son la "Presentación en el templo" de los Museos de Arte e Historia de Bruselas, y el tapiz de los "los Nueve Paladines" en los "Cloisters" del Metropolitan Museum de Nueva York, aunque ésta última, según G. Souchal, procede de Arras (2).

Algunos autores como S. Schneebalg-Perelman y G.

Souchal, reducen la importancia de París a la de un mero centro de comercio de tapices principalmente, y opinan que el gran mercader parisino Nicolas Bataille, suministrador del Apocalipsis de Angers, representa sobre todo a los talleres de Arras (3).

Arras posee desde el siglo XIII una reputación importante debida sobre todo al comercio de tejidos. Es de notar que en Italia los tapices sean denominados "arrazzi", paños de Arras. Cuando decaen las manufacturas de París a causa de la guerra de los Cien Años, se convierte durante el siglo XIV y hasta mediados del XV en el principal centro productor de tapicerías y se realizan encargos para los duques de Borgoña, los reyes de Francia, iglesias, monasterios, etc. En el siglo XV el duque Felipe el Atrevido adquiere allí gran número de tapices.

La toma de la ciudad de Arras por el rey Luis XI de Francia, fue decisiva para su decadencia, aunque ésta venía ya gestándose en los años anteriores. Los duques de Borgoña dejan de hacer encargos y se aprovisionan de tapicerías en Tournai.

Tournai conoce una época de apogeo paralela al declive de Arras. Según M. Jarry, es muy difícil diferenciar la producción de los talleres de ambas ciudades, ya que se conservan muy pocas fuentes escritas y no se puede establecer el carácter distintivo de cada centro (4), de modo que algunas series son atribuidas a una u otra ciudad según los diversos autores.

La actividad de Tournai comienza a declinar tras un

período de apogeo, desde 1512 a 1521, a causa de las disputas de los reyes de Francia, Inglaterra y España, y sus tapiceros se dispersan por diversos países.

Los tapices que salen de estos centros, por lo general carecían de cenefas y se inspiran en gran variedad de temas religiosos, o de carácter instructivo; en el teatro de la época, como los misterios y en otros temas literarios.

Pocos son los tapices atribuidos a Arras que han llegado hasta nuestros días, entre éstos se pueden citar la "gesta de Jourdain de Blaye" conservada en Padua, e inspirada en la novela de Apollonius de Tyro, "la Anunciación" del Metropolitan Museum de Nueva York, y también con motivos religiosos, "El descendimiento de la Cruz", el "Entierro" y la "Resurrección" en el Victoria and Albert Museum y la "Resurrección" del Museo de Cluny.

Se le adjudican además otros basados en escenas galantes como "La ofrenda del corazón" del Museo Cluny o una "Dama con halcón" del Metropolitan Museum.

Unas series de tapices inspiradas en cacerías han sido atribuidas por algunos autores a Tournai y por otros a Arras (5) como las "Monterías" de Devonshire, en el Victoria and Albert Museum de Londres.

La "Historia de San Piat y San Eleuterio" ha sido considerada tanto de los talleres de Arras como de los de Tournai.

Entre las más hermosas tapicerías debidas a las

manufacturas de Tournai están la "Historia de San Gedeón" y la "Historia de Alejandro" del Palacio Doria de Roma, inspirada en el "Livre des Conquetes et faicts d'Alexandre le Grand" de Jean Wauquelin, suministrada a Felipe el Bueno por Pasquier Grenier.

También se atribuyen a esta ciudad series de inspiración bélica como la "Historia del gran rey Clodoveo", la "Historia de César", la "Historia de Carlomagno" o la "Historia de Hércules", pero la más famosa es la "Guerra de Troya", inspirada en el "Roman de Troie" obra de Benoit de Sainte Maure.

Como en Arras y Tournai, el desarrollo de la industria licera en Bruselas se debió a la decadencia de la fabricación de tejidos. Las noticias que se poseen sobre el establecimiento de la industria licera y de sus inicios en Bruselas son escasos. Se tropieza con el inconveniente de la desaparición de los archivos de la corporación en un incendio ocurrido en el siglo XVII. Según S. Scheneebalg-Perelman, Roger Van-der Weyden se instaló en Bruselas no sólo para decorar el Ayuntamiento sino también para proporcionar cartones a los tapiceros.

Esta autora atribuye la serie de "Trajan et Herkenbald" y "La adoración de los Magos" a Bruselas en vez de a Tournai. También indica que el encuentro de pintores en Arras, Tournai y Bruselas en las grandes manifestaciones organizadas por los duques de Borgoña, crean un estilo común a estos centros en los que hay que investigar cuáles son las peculiaridades de estilo o de manufactura propios de cada uno (6).

Ya en 1340 se menciona en Bruselas un taller de tapicerías. En Bruselas, en el siglo XIV se fabricaban ya no sólo piezas sueltas, sino historias completas. Un indicio de la importancia de los talleres de tapicería en este siglo lo proporciona el que los artesanos tapiceros formaron, con el nombre de corporación del tapiz, una subdivisión del oficio de tejedores.

En 1466 se encuentra la primera mención de una serie vendida a Felipe el Bueno por el tapicero Jean de Rave, la "Historia de Anibal" y Jean de Haze vende en 1465 a la ciudad de Amberes un episodio de la "Historia de la Fundación de Roma".

Crick-Kuntziger y M. Duverger atribuyen a Bruselas la "Historia de San Pedro" y la "Historia de Clovio" consideradas producción de los talleres de Tournai.

A Vranke Van der Stoct, discípulo de Van der Weyden, se atribuyen los cartones de la "Anunciación" y la "Adoración de los Magos". Estos tapices de escenas religiosas compuestos a la manera de retablos, como también lo está la "Natividad" de la colección Real española, dieron fama a Bruselas (7).

La Catedral de Sens posee dos tapicerías la "Adoración de los Magos" atribuida al "Maitre de la Vie de Ste-Gudule" y las "Tres coronaciones". Estas tapicerías en forma de retablos y divididas por finas columnitas con piedras preciosas se denominan con el nombre de "estilo de Bruselas" (8).

Otras series son las "Escenas de la Vida de Cristo"

de la Catedral de Beauvais y la "Virgen en la Fuente" del Louvre.

Los denominados tapices "mil flores" constituyen un problema especial en la historia de la tapicería. F. Salet las define como piezas cuyo fondo está enteramente recubierto de plantas floridas, sin ninguna perspectiva. Los personajes, a veces de escalas diferentes, se colocan un poco al azar (9).

Estos tapices, conservados principalmente en Francia, han originado una polémica con respecto a su lugar de fabricación.

La serie más famosa es la "Dama del Unicornio" del Museo de Cluny en París, en principio atribuida a un grupo de talleres ambulantes dispersos por varias ciudades francesas a lo largo del río Loira. Más tarde P. Ackerman la considera obra de Tournai, teoría seguida por otros autores.

S. Schneebalg-Perelman, que realiza un minucioso estudio de la cuestión, defiende su origen en los Países Bajos y atribuye a Bruselas los más bellos y mejor ejecutados, considerando que la "Dama del Unicornio" es obra de dichos talleres. Otros como Alan Erlande-Brandenburg ven este origen en Bruselas con gran cautela. Tampoco está muy claro quién sea el pintor de los cartones.

Dentro de este estilo se pueden agrupar otras series como la "Caza del Unicornio" en el Metropolitan Museum de Nueva York, realizados en Bruselas, considera S.

Schneebalg-Perelman, series de carácter profano como "Semiramis" (Honolulu), "Pentesilea" (Angers), "Narciso" (Boston), el "Concierto en la fuente" (Museo de los Gobelinos), "Semiramis" y otras de temas religiosos como "Los Angeles llevando los instrumentos de la Pasión" (Angers).

También se tejieron en otros talleres como Tournai, Lovaina, Enghien, Audenarde, etc.

II.2. LA TAPICERÍA EUROPEA
EN EL SIGLO XVI.

Bruselas es el centro que se alza con la preponderancia del arte de la tapicería en el siglo XVI, dominando con su producción toda la época del Renacimiento.

Si la casa de Borgoña había contribuido al esplendor de los talleres de Arras, la Casa de Austria señalará la mayor prosperidad de la industria licera de Bruselas, por haberse convertido en el centro residencial de los gobernadores de los Países Bajos.

Los mismos soberanos acostumbraban pasar temporadas en la ciudad. Todo esto dió origen a un considerable comercio de objetos suntuarios fomentado por el séquito que acompañaba a los reyes: nobles, embajadores, viajeros, funcionarios, etc., que hacen de Bruselas una corte fastuosa.

Los Países Bajos eran por aquella época un país densamente poblado y rico. La riqueza era un símbolo del poder y los príncipes debían hacer ostentación de ella. De ahí su afición a las fiestas y las entradas solemnes en las ciudades, que se convirtieron en la más brillante y fundamental de todas (10).

La difusión de la tapicería de Bruselas por toda Europa, fué favorecida por la situación histórica. La reunión en la persona de Carlos V de un vasto imperio por las herencias borgoñona, austriaca y castellano-aragonesa, influyó aún más en la circulación de la riqueza y en la imposición de una vida ostentosa. Los

príncipes, aristócratas y eclesiásticos se convertirían en clientes de los talleres de tapicería flamencos.

La afición de Carlos V a la tapicería procedía no sólo de su tradición borgoñona heredada de sus abuelos los duques de Borgoña. Sus padres Felipe el Hermoso y Juana durante su estancia en los Países Bajos enviaron tapicerías a Isabel la Católica y en el viaje que realizaron a España en 1501 se hicieron acompañar por Pedro Van Aelst, uno de los más importantes tapiceros bruseleses.

Los españoles fueron de igual modo aficionados a la tapicería desde muy antiguo. Se mantuvo la pasión heredada de Oriente por los paños de todo tipo; una muestra serían textos como el libro de Aleixandre, la crónica de Alfonso X el Sabio y viejos inventarios como el de la Catedral de Salamanca que data del siglo XIII.

Esta afición se desarrolla sobre todo en el siglo XVI, aproximadamente en 1510 Fernando el Católico encarga una serie representando la genealogía de los reyes de España, y perdura incluso en los siglos XVII y XVIII.

La mayoría de las piezas que componen la colección real española, pertenecen al renacimiento.

No todas las tapicerías que poseyeron Carlos V y Felipe II en Flandes, llegaron a España. Cuando en 1560, Felipe II abandonó los Países Bajos, no se llevó las tapicerías que colgaban en el palacio de Bruselas. La mayoría desaparecerían posteriormente en el incendio que sufrió el palacio en 1731.

También los príncipes de la casa de Austria enviados a Flandes como gobernadores, fueron asiduos clientes de los maestros liceros. Margarita de Austria compró más de cien tapicerías entre 1507, fecha en que fué nombrada gobernadora, y 1530 año en que falleció. Asimismo realizaron encargos María de Hungría y los archiduques Alberto e Isabel Clara Eugenia. Estos pasaron a incrementar la colección real española.

Los tapices flamencos no se apreciaban sólo en Flandes y España. También gustaron de ellos en otros países de la Europa central y occidental. Los Reyes de Inglaterra, Francia y Portugal y los Pontífices fueron importantes clientes de los talleres flamencos.

A la clientela tradicional de reyes, aristócratas y dignatarios eclesiásticos, se unirá pronto una compuesta de burgueses enriquecidos, sobre todo italianos, franceses y flamencos. Estos hacían edificar sus palacetes en las ciudades como lo indica esta frase de Ronzard: "Hay que imitar a los buenos dueños de casa que tapizan bien sus salas, cámaras y gabinetes"(11).

Según Castel (12), el arte de la tapicería, poseyó en Flandes un adecuado caldo de cultivo, por su especial organización de los oficios, por la notable selección de las materias primas y por un buen conocimiento del arte de la pintura.

Fueron asimismo interesantes los contactos mantenidos con el Oriente, en la Edad Media, a raíz de las cruzadas, que influyeron grandemente en la industria flamenca, recibándose de Bizancio una iniciación en las artes

orientales.

Como sucedió en Arras, hay una relación entre la decadencia de la industria del tejido y el auge de la tapicería. Mientras la primera camina hacia su ocaso, la segunda adquiere cada vez un desarrollo más considerable.

Hacia 1500 se produce un resurgimiento de la industria licera, tras la baja experimentada después de la muerte de Carlos el Temerario. Las circunstancias políticas; formación de facciones y empobrecimiento del país, inciden en la decadencia de la industria y el comercio. A partir de 1497, los gastos para tapicerías adquiridas en Bruselas se encuentran con frecuencia en las cuentas de la casa de Borgoña.

M. L. Plourin señala que "como resultado de la coincidencia de condiciones excepcionalmente favorables, la fabricación de tapices conoció en Bruselas en la primera mitad del siglo XVI, una prosperidad y brillantez extraordinarias. Mientras las antiguas ciudades mercantiles como Brujas se despoblaban y decaían, todas las actividades parecían afluir hacia la capital" (13).

Un papel primordial para la industria de la tapicería lo representan los gremios. Desde sus comienzos, los tapiceros se agruparon en corporaciones. Primitivamente formaron parte de la "Nation de Saint Laurent" que englobaba a los tejedores, lavanderos, bataneros, sombrereros, tapiceros y tejedores de lino.

Estas corporaciones constituían mundos cerrados que vivían con costumbres estrechas y trabajaban según

tradiciones hereditarias.

En 1450 se organizan por primera vez los gremios de tapiceros de la ciudad de Bruselas. En estos estatutos se encuentran algunos datos curiosos: Para ser admitido en el gremio como maestro, había que ser burgués y haber aprendido el oficio con anterioridad. Cada maestro podía tener varios oficiales, pero únicamente un aprendiz.

Ya en esta época se debían producir abusos en la fabricación, pues ésta se reglamenta, exigiéndose el examen por un jurado de las piezas realizadas, antes de proceder a su venta. También se prohibía usar pelo de vaca, de cabra y determinadas clases de hilo.

En el siglo XVI, la corporación de liceros alcanza gran prosperidad. Poseían una casa en la plaza mayor de Bruselas y un altar en la iglesia de los Sablons.

Se ignora el número de tapiceros que trabajarían en la ciudad por estos años. Los textos contemporáneos proporcionan algunos datos, indicando la presencia de tapiceros en las procesiones. En 1521, en las entradas de Cristián IV de Dinamarca, figuraban 18 tapiceros, mientras que en 1544, con motivo del viaje de Leonor de Austria, aparecen 34.

El gran número de pedidos que afluían a los talleres bruseleses motivaron que, aunque existiesen maestros que se preocupaban por mantener su buena reputación, otros movidos por mayor afán lucrativo, retocaban con pintura los trazos defectuosos y transformaban a veces las tapicerías en "verdaderas telas pintadas" (14).

Otros abusos se cometían por adueñarse algunos liceros de los dibujos de sus competidores, acarreando una proliferación de imitaciones. Por otro lado el comercio se hallaba en manos de intermediarios que, al no declarar con exactitud el precio de venta, aumentaban su comisión.

Todo esto fué la causa de que Carlos V interviniera en la reglamentación del gremio, aunque en un principio la había dejado en manos de la propia corporación.

Dos son los edictos que promulga con importantes disposiciones. Uno de 1525 y otro en 1544. También la regente María de Hungría intervino en la reglamentación de la fabricación de tapicerías.

Las disposiciones más interesantes de estas ordenanzas fueron:

Prohibir a los fabricantes que en tapices que rebasen una determinada medida no se maticen las cabezas, narices, ojos y bocas, por medio de sustancias líquidas verdes, azules, rojas o de cualquier otro color.

Impedir la fabricación de tapices fuera de unos lugares que se mencionaban expresamente: Lovaina, Amberes, Bruselas, Brujas, Audenarde, Alost, Enghien, Binche, Lila y Tournai, donde ya existía una organización gremial.

Cuando un maestro tejía un cartón nuevo, quedaba prohibido imitarlo. También se prohibía robar hilos de seda, oro, plata u otros materiales. Con estas dos últimas medidas, se pretendía garantizar la propiedad de

cartones e hilos.

Se establecían además otras normas relativas a la ejecución de los trabajos; como la prohibición de abandonar la obra ya comenzada sin causas mayores y el pagar a los obreros un salario mayor al merecido.

Se dividía el oficio en dos ramas: los maestros que trabajaban para terceros y los más importantes que ejercían también el comercio y cuando los pedidos rebasaban su capacidad, podían distribuirlos entre sus colegas menos afortunados.

Las piezas que rebasasen determinado valor, habían de ser de hilo de lana de Lyon o española. Se debía cuidar la calidad y procurar que los tintes fuesen sólidos. Igualmente cuando se observase algún error, se debería deshacer lo ya realizado.

Los castigos impuestos a los infractores eran graves, como la pena de expulsión de la ciudad o la exclusión a perpetuidad del oficio.

Los que alteraban o falsificaban la marca de otro taller, deberían ser castigados con la amputación de la mano derecha. Los que intentaban sonsacar a los obreros de otros maestros, eran penalizados con multas.

Puede calificarse esta legislación como excesivamente rigurosa, pudiendo además dar origen a la formación de monopolios, favorecidos también por el coste de los materiales y la lentitud de ejecución de los trabajos, lo que daba lugar a que los pedidos se concentrasen en los

más importantes fabricantes, que pedían para la ejecución de grandes series la contribución de talleres más modestos.

En 1528 aparece otra interesante ordenanza, exigiendo que cada pieza que midiese más de seis anas, llevase la marca de la ciudad: dos Bes (Bruselas en Brabante) separadas por un escudete y la marca del fabricante que debería presentarla para hacerla registrar en la corporación.

Es fácil adivinar la importancia de esta medida para fechar: todo tapiz que lleva estas marcas es posterior al 16 de mayo de 1528.

Wauters (15) habla de otra clase de marcas, que consistirían en una cifra o signo con un 4, lo que significaría que la tapicería se realizó para un comerciante o para un tapicero que se dedicase al comercio, pues el 4 sería el signo propio del comerciante.

Dado el auge de la industria licera, la tapicería constituirá un capítulo importante en el comercio de los Países Bajos.

Ya en el Siglo XIV - XV fué importante la demanda en los principales productores: París y Arras y también los de otras ciudades. En España, el mercado de Medina del Campo se especializó en esta rama comercial.

Pero los años de mayor apogeo comercial de Flandes serán los comprendidos entre 1520 y las guerras de

religión en 1568, es decir, durante las regencias de Margarita de Austria y María de Hungría.

Los precios de las tapicerías eran variables, pues dependían de múltiples factores, de las materias empleadas, del espesor de la trama, etc. Los comerciantes pagaban a los tapiceros una suma, pero el coste de venta al cliente se trataba bajo la base del mercado exterior. Los gastos de transportes, aduanas, seguros, etc. incrementaban también el costo de la tapicería, llegando a alcanzar a veces precios que cuadruplicaban los del mercado de Bruselas.

A pesar de su elevado coste, en el siglo XVI, no faltaron los clientes ni los pedidos y las ventas realizadas eran considerables.

Ya hemos visto como la reglamentación de la corporación dictaba normas que afectaban al comercio. Así se establece un monopolio en favor de ciertos fabricantes y de algunos mercaderes de Amberes.

El mercado español era bastante importante: al puerto de Bilbao llegaban regularmente tapices de Bruselas, Gante, Tournai, Brujas y Audenarde. En 1533, se embarcaron en Amberes con destino a España más de 20.000 anas de tapicería.

Como señala M. L. Plourin, una industria complementaria e indispensable para los tapiceros es la de los tintoreros. Indica también que en los Países Bajos faltaban tintoreros y la fabricación de ciertos colores era mal conocida como, por ejemplo la del azul.

Este fué el motivo del viaje que realizó a Oriente el pintor Pedro Coecke, por cuenta de unos tapiceros de Bruselas, llamados Van der Molyen.

Se llegó a desarrollar por la confluencia de múltiples esfuerzos, una industria tintorera importante que guardaba sus secretos de fabricación y se descubrió un determinado tinte azul de las Indias o azul turquí.

La tintura vegetal reducía el número de colores de la lana. Para conseguir el azul se utilizaba el indigo procedente de la India y usado en Europa a partir del siglo XVI. La reseda luteola se utilizaba para proporcionar el amarillo, también el colorante obtenido se podía mezclar con tinta azul para producir tonos verdes.

La rubia produce un rojo más permanente que cualquier otro vegetal; este color puede tener también origen animal como la cochinilla, o se puede obtener también a través de un líquen como la orchilla.

El número de tonos por gama de color era limitado, en general solía ser de tres a excepción de las carnaciones. Los rojos eran más atenuados que en el gótico y se hace gran uso de los amarillos-dorados y los blancos-cremosos.

Se usaban tintes de tono subido, ya que la lana absorbe la luz, por ello el tapiz exige el uso de un tono muy uniforme. Por otra parte, el color tarda en fijarse definitivamente alrededor de seis años.

Para sus manufacturas, los tapiceros de Bruselas

utilizaban lana que les era suministrada por Lila, Mons o Arras, usando también lana inglesa. Para peinarla se empleaba el aceite de colza y en su defecto el de oliva o la manteca rancia. La lana se hilaba al molinete en Mons, Lila o Tournai y los tintes preferidos eran los de Amberes y los de Bruselas (16).

Otro rasgo distintivo de la fabricación bruselesa fué el uso de materiales preciosos, para dar mayor luminosidad al tejido, como simple bordado o para dar sensación de relieve.

El material más utilizado fué el oro. Los hilos de plata no tuvieron demasiada aceptación debido a que se oxidan fácilmente. Con el paso del tiempo, el efecto luminoso que se buscaba por medio del oro, ha desaparecido al empañarse el metal.

La realización de un tapiz es un trabajo lento y delicado. Por este motivo la tarea diaria de un obrero, por mucha que fuese su habilidad, no solía sobrepasar los dos centímetros cuadrados. Había diferentes clases de tapiceros y no a todos se les remuneraba de la misma forma. El trabajo más delicado era la realización de los rostros y otras partes del cuerpo, siendo mejor retribuido que el tejido de paisajes y vestimentas.

La técnica más comunmente usada es el alto lizo, pero al aumentar el número de pedidos que se hacían a los talleres y necesitarse una mayor prontitud en la ejecución, se recurrió al empleo del trabajo en bajo lizo, que procuraba una ejecución más rápida.

En el siglo XVI, la relación entre la pintura y la tapicería se irá haciendo cada vez más estrecha. De tal modo que se reproducirán las mejores pinturas de los maestros flamencos e italianos.

En la Edad Media, la libertad del maestro licero ante un cartón era grande. Los modelos que se le proporcionaban eran un simple diseño con algunas indicaciones de colores, aún a veces éstas no eran precisas, dejándose a la libre interpretación del tapicero. En ocasiones agrandaban un pequeño modelo proporcionado por un pintor. Los bocetos eran una fuente de inspiración y un mero instrumento de trabajo.

El licero podía realizar una obra personal con estos cartones añadiendo o suprimiendo detalles. Poco a poco se va produciendo una mayor intervención del pintor aunque el contacto entre el pintor y el licero había existido siempre.

En el siglo XVI se afirmará la supremacía de la pintura sobre la tapicería. Ahora el licero tendrá que interpretar fielmente el diseño que se le facilita, los cartones serán pinturas acabadas, no meros bocetos. Los tapiceros, sin embargo, conservarán un cierto número de libertades en el empleo de los colores y en el adorno de las vestiduras.

Lo mismo que entre los tapiceros, existía entre los pintores de un mismo taller una división de trabajo por especialidades de personajes, orlas y fondo de paisaje.

Las cenefas experimentarán una evolución a lo largo

de la centuria. Durante los primeros años perdurará aún el tipo empleado en el periodo gótico: orlas estrechas con flores y frutos entrelazados. A partir del primer cuarto de siglo se irá introduciendo paulativamente el empleo de pájaros, niños desnudos, emblemas, etc., al mismo tiempo que aumentará considerablemente el tamaño de la orla. Conforme avanza la influencia renacentista se introducirán grutescos, banderolas, medallones, genios desnudos, cuernos de la abundancia, figuras alegóricas, etc.

Los talleres de cierta entidad tenían una colección de modelos de cenefas, con los que efectuaban combinaciones diversas. Algunos poseían una serie de fragmentos pequeños con figuras alegóricas que se prestaban a múltiples composiciones al ser mezcladas. A veces las disponían contrapuestas, de modo que formasen una pareja en vez de ir todas en el mismo sentido.

El arte de la tapicería no se mantiene estacionario durante el siglo XVI. En el primer cuarto del siglo perdurará aún la tradición gótica para ir cediendo posteriormente a la influencia de Renacimiento italiano.

En los últimos años del siglo XV y los primeros del siglo XVI, en que aún se mantiene el estilo gótico, muchos autores han querido ver la influencia de pintores como Quintin Metsys y Gossart, pero aunque esta sea innegable, existieron una serie de pintores cuyo nombre no ha llegado a nuestros días, que consagraron su actividad a la pintura de cartones. Se pueden formar así grupos de tapicerías de estilos afines, que parecen pertenecer a la mano del mismo maestro, o de un mismo

taller.

Se conserva la costumbre medieval de la división del asunto por medio de arquitecturas, subdividiendo los tapices a la manera de trípticos o polípticos.

Como producción de los talleres de Bruselas en los primeros años del siglo o finales del XV, se conservan en la colección real del Palacio de Oriente de Madrid, los denominados "Tapices de oro", por el empleo profuso de este material en su confección, entre ellos una serie que representa "El triunfo de la Madre de Dios".

Consta de cuatro tapices: "Misión del ángel", "Anunciación", el "Nacimiento de Cristo" y la "Coronación de la Virgen". Su ejecución técnica alcanza gran calidad, por la precisión del dibujo, la profusión de detalles y la finura de las expresiones. Otra serie de la "Vida de la Virgen" se halla también en el Palacio de Oriente compuesta por dos tapices. Con algunas variantes está reproducida en la catedral de Zaragoza.

Estas tapicerías es probable que fueran adquiridas por Juana la Loca y Felipe el Hermoso.

Con esta misma riqueza en el empleo del oro existen otras series como "El Credo" (Museo de Boston) y "Ester y Asuero" en la Seo de Zaragoza y en el Louvre. Otros tapices de esta temática se conservan en el Museo Victoria y Alberto de Londres.

En todas estas tapicerías aparecen las escenas encuadradas en arquitecturas góticas. Es característica

a señalar el tratamiento de los terciopelos y los brocados decorados algunos de ellos con granadas.

Se tejen asimismo en los talleres de Bruselas y por estos mismos años, unas series inspiradas en motivos religiosos y de no gran tamaño denominados por M. Jarry "tapices retablos". Un ejemplo sería "San Lucas pintando a la Virgen" en la Pinacoteca de Munich.

M. L. Plourin establece un segundo grupo de tapicerías entre las que cita la "Historia de S. Juan Bautista" y "la muerte de Harkenbald", tapiz interesante por conocerse su historia (17). Fué encargado por la cofradía del Santísimo Sacramento de Lovaina en 1513 y tejido por un tapicero llamado Leon de Bruselas. Los dibujos se deben al pintor Juan Van Room, también conocido por Juan de Bruselas, mientras que los cartones se deben a un maestro Felipe. Por primera vez se introducen en la tapicería elementos arquitectónicos renacentistas.

Más tarde se ve desaparecer ya la disposición en forma políptica para que las figuras ocupen todo el campo del tapiz, como en la "Historia de David y Betsabé" del Museo de Cluny. De esta serie se conservan algunos ejemplares en el Palacio de Oriente de Madrid. En ella se anuncian ya los preludios de la influencia renacentista, sobre todo en las arquitecturas.

Fechada en 1518, la "Historia de la imagen de Notre Dame du Sablon" da un paso hacia el Renacimiento. Aunque representa un hecho acaecido en el siglo XIV, se reconocen personajes coetáneos a la factura del tapiz.

Aparecen Carlos V, Margarita de Austria y Fernando, hermano del emperador. Este tapiz, de una serie de cuatro, fué encargado por Francisco de Taxis y se conserva en Bruselas; otro se encuentra en el Museo de L'Ermitage (San Petersburgo).

No todos los tapices de este periodo son de temática religiosa. Los pintores de cartones se inspiraron también en obras literarias y en el teatro de la época. Estas tapicerías conservarán todavía un fuerte sabor medieval.

Sus temas fundamentales serán el peregrinaje del alma y el de la vida humana, representados por los combates de las virtudes y los vicios, la redención del hombre, los pecados capitales, etc.

Se puede citar como ejemplo la serie de "Los Honores" que se conserva en el Palacio Real de Madrid, plagada de personajes alegóricos, y que requiere una explicación por medio de carteles y letreros. Se presentan cerca de mil personajes. Se terminó en 1544.

El combate de las virtudes y los vicios, alcanzó una extraordinaria popularidad. Se representan las primeras en un trono o plataforma por medio de figuras alegóricas y están explicadas por leyendas en latín.

Los siete pecados capitales, tuvo aún mayor predicamento. Se conservan varias versiones: dos en la colección real española, una de ellas perteneciente a María de Hungría y otra tejida por Guillermo Pannemaker, que fué confiscada al conde Egmond. Las hay también en

Viena, Hampton Court, y en las catedrales de Burgos y Narbona.

Dentro de la temática de la redención del hombre se pueden incluir cuatro tapices de la catedral de Toledo que en la actualidad se conservan en el Museo de Bellas Artes de S. Francisco y otros cuatro de la catedral de Palencia pertenecientes al obispo Juan Rodríguez de Fonseca, muerto en 1524.

Aunque posterior en algunos años a estas series aún perdura la tradición medieval en la serie del "Apocalipsis". Consta de ocho tapices que se encuentran en la colección real española. Fué un encargo de Felipe II a Guillermo Pannemaker, que las finalizó en 1561. Algunos autores ven en ella la influencia de Durero.

Tapiceros conocidos en este período son Pedro Pannemaker y Pedro Van Aelst, a quien compra Juana la Loca la serie de la "Misa de S. Gregorio". Tal vez saliera también de sus talleres la "Historia de la Virgen" que se conserva en Madrid, y los "combates de los Vicios y las Virtudes" o la "Redención del género humano".

A Pedro Pannemaker, proveedor de tres generaciones de reyes: Maximiliano de Austria, Felipe el Hermoso y Carlos V, se le atribuye la "Historia de David" del Museo de Cluny.

Poco a poco, en algunos talleres va penetrando la influencia del renacimiento italiano. Jobé (18) indica como una de las causas el viaje que realiza Juan Gossart a Roma; éste llevaría a los Países Bajos la influencia

italiana. Otros pintores como Van Orley, Campaña, Coecke, Coxie, etc., viajan también a Italia. La industria del tapiz va experimentando una metamorfosis paulatina.

Todos los autores coinciden en señalar la gran importancia que para la transformación del arte de la tapicería tuvo el encargo de los cartones de los "Hechos de los Apóstoles" a Rafael. La ejecución de esta serie indicará el comienzo del periodo renacentista. Contribuyó a acelerar una serie de cambios que ya estaban en el ambiente, como una mayor profundidad en la perspectiva, y un punto central que atraiga la atención.

Por otra parte, la tapicería se ve arrastrada por la evolución que sufre la pintura, la escultura y la arquitectura, bajo la influencia italiana. A partir de este momento se tejerán cartones de pintores italianos o flamencos formados en la escuela de Rafael.

El tapiz se concebirá cada vez más como un cuadro. Las cenefas, al servir de marco, serán cada vez más anchas. Se adoptará la perspectiva renacentista, los horizontes serán más bajos. Las composiciones perderán su carácter rígido y en vez de amontonarse las escenas, se las dotará de mayor claridad. Las figuras se moverán en un marco más real y de mayor profundidad. Los fondos que se utilizarán serán paisajes o arquitecturas renacentistas. El empleo de paisaje proporcionará una mayor sensación de continuidad.

De ahora en adelante, no se buscará ya la emoción sino simplemente la belleza de las formas y la mayor

sensación de realidad; aparecen nuevos temas y un espíritu más selectivo reflejándose pensamientos y actitudes ante la vida distintos.

Los liceros de Bruselas no podrán ya interpretar libremente los cartones, sino deberán atenerse fielmente al modelo. Frente a las nuevas composiciones, distintas de sus antiguos modelos y tradiciones, se les plantean una serie de problemas que resolverán rápidamente, y pronto trabajaron con la misma maestría que en los tapices de estilo gótico. Los tapiceros no pudieron olvidar sus antiguos métodos que se adaptaban a cada elemento de la composición como paisajes, indumentaria, fisonomías, etc. y seguirán utilizando el mismo sistema, por ejemplo los vestidos, las hierbas, los arbustos, serán similares a los del periodo anterior.

No todos los juicios críticos son favorables a esta nueva moda. Algunos autores como Miquel y Badía, consideran la influencia de los cartones de Rafael perniciosa para el arte de la tapicería. Los tapices se convertirán para él en auténticos cuadros, tendrán el horizonte demasiado bajo, mucho cielo, mucho aire y una composición excesivamente movida.

El encargo de los cartones de los "Hechos de los Apóstoles" se debe al papa León X, que confió su dibujo a Rafael y su ejecución técnica a un tapicero de Bruselas: Pedro de Enghien llamado van Aelst, ya mencionado. Se establece éste en Bruselas procedente de Alost. Se desconocen su fecha de nacimiento y muerte; ya a principios de siglo era poseedor de un importante taller. Desde 1457 realiza encargos para la Corte. Llegó

a ser tapicero de Felipe el Hermoso, a quien acompaña en 1501 a España. También tapicero de la Corte del futuro Carlos V. Su manufactura llegó a ser una de las principales de la ciudad.

Los cartones eran diez: "La pesca milagrosa", "la Vocación de San Pedro", "la curación del paralítico", la "Muerte de Ananias", la "lapidación de S. Esteban", "la conversión de S. Pablo", "la ceguera de Elimas", "el sacrificio de Listra", "San Pablo en la cárcel" y "San Pablo en el Areópago".

A finales de 1516 se acabó la pintura de los cartones en la que colaboran con Rafael, Julio Romano y seguramente Tomás Vincidor y Juan Francisco Penni. Actualmente se exponen en el Museo Victoria y Alberto de Londres. Por cada cartón se le pagó 100 ducados.

Las tapicerías se terminaron en un tiempo muy corto, de 1515 a 1519; por cada pieza se abonó 1500 ducados. Van Orley se encargó de vigilar la ejecución del trabajo.

A su terminación se expusieron en la capilla Sixtina para donde estaban destinados. Durante el saqueo de Roma fueron hurtadas y vendidas y dos de las piezas fueron a parar a Constantinopla. Devueltas al Vaticano, se robaron de nuevo en 1798. Desde 1808 se encuentran en Roma.

La impresión que causaron al exponerse por primera vez en el Vaticano se refleja así en el testimonio de Marcantonio Michel en 1519. "En Navidad el Papa ha

expuesto en su capilla siete piezas de tapicería tejidas en Flandes, la octava no estaba aún terminada. Se apreciaron como el más hermoso trabajo de esta especie que se haya ejecutado nunca... Se ha empleado una gran cantidad de seda y oro..." (19).

El éxito alcanzado motivó que se repitieran las series durante una centuria. Hay ejemplares en Madrid, Paris, Viena, Dresde, etc.

A partir de este momento se entabla relación entre los tejedores flamencos y los pintores italianos, aunque anteriormente ya se habían tejido cartones de otros pintores italianos.

Los "Hechos de los Apóstoles" contribuyen a acrecentar la fama de los talleres de Bruselas, donde afluirán cada vez mayor número de pedidos.

En la decoración de las orlas de los cartones de Rafael se utiliza un elemento decorativo tomado del arte clásico a través de los descubrimientos arqueológicos: los grutescos, que alcanzarán gran popularidad e inspirarán algunas series de tapicerías. Como las piezas de los "Triunfos de los Dioses" que aparecieron a partir de 1550 con la marca del taller de Geubels que responderían a los cartones de grutescos encargados por Leon X pintados por Juan de Udine.

Se copian también obras de discípulos de Rafael, como "la Historia de Psique y Vulcano". "Los trabajos de Hércules" se han atribuido a Ticiano. A otros pintores italianos desconocidos atribuye M. L. Plourin (20) la

serie de "las Esferas" del Palacio Real de Madrid, "las fábulas de Ovidio", donde con leyendas explicativas, se narran las sucesivas transformaciones del dios para conquistar a la diosa en un marco de jardines, pérgolas, flores y frutos.

El discípulo de Rafael que más trabajos ejecutará para los talleres flamencos, será sin ninguna duda Julio Romano. Según M. L. Plourin, pintaría cartones para todos los príncipes de Europa en número increíble.

Por encargo de Francisco I, realiza la serie príncipe de la "Historia de Escipión". Se tejió con materiales preciosos, oro y plata en un taller desconocido (21). Los cartones se basan en pequeños grabados del mismo pintor que se conservan en el Museo del Louvre.

Se narran diversos pasajes de las hazañas del héroe, como "El sitio de Cartago Nova", "la Clemencia de Escipión", "la Continencia", "Indívil y Mandonio", "El Banquete" y la "Batalla de Zama".

Son grandes composiciones rebosantes de personajes, con excesivas figuras accesorias, encuadradas en arquitecturas. Visten trajes y armaduras antiguos.

Las escenas más populares fueron "El Banquete" y la "Batalla de Zama". Finalmente se representa el "Triunfo de Escipión" que entra vencedor en Roma, con cautivos y animales, lictores, músicos y demás cortejo. Entra montado en su carro como es habitual en las representaciones de los triunfos.

Poseyeron copias de estas tapicerías: María de Hungría, conservándose en la colección real española donde existen otras dos series, Cristina de Suecia y el Cardenal Hipólito de Este que la adquirió en Amberes en 1561. Finalmente Enrique II de Francia encargó otra serie.

Se llegó incluso a tejer una con un número más reducido de cartones a la que se denominó "Pequeño Escipión".

La segunda serie más conocida de Julio Romano es la llamada "los Frutos de la Guerra" o "Fructus Belli". Consta de ocho tapices y se relaciona con los frescos monumentales que trazó Julio Romano para el Palacio del Te de Mantua (22).

Dentro del estilo de los grutescos se puede encuadrar la colección de tapices conocidas como "los Meses de grutescos" en la que estos motivos encuadran una pequeña escena contenida en un cartucho.

El mismo carácter ornamental tendría la serie de los "Juegos de niños", en los que se reproducen los esparcimientos de unos pequeños amorcillos.

Otros encargos de Francisco I sobre cartones de Julio Romano son "la Historia de Lucrecia", "El Triunfo de Baco" y "La Historia de Orfeo".

La mayor parte de las obras del segundo tercio del siglo XVI se han atribuido a Van Orley. Se le asigna el papel de sintetizar la estética flamenca con la

italiana. La primera se pondría de manifiesto en los paisajes y en los tipos. Otros pintores de cartones discípulos suyos fueron Miguel Coxcie, Pedro de Campaña y Pedro Coecke.

Entre las obras atribuidas a Bernardo Van Orley figuran algunas como "El Apocalipsis" y "La Cena" en la colección real española, que estarían encuadradas aún en la tradición gótica.

Dentro de la estética renacentista se puede citar "Las Cacerías de Maximiliano" que constan de 12 piezas, tejidas en el taller de Francisco Geubels hacia 1530. Actualmente se conservan en el Museo del Louvre. Cada uno de los tapices se relaciona con un mes del año y con un signo del Zodiaco. Se inspiran en un antiguo tratado de Casa del siglo XIV, el "libro del rey Modus y de la reina Ratio".

En esta serie se cuida mucho el detalle de los tipos y los paisajes que pertenecen a los bosques de Soigne. Los árboles y las flores desempeñan un papel preponderante. Están muy bien ejecutados y su colorido se compone de 83 tonos diferentes (23). La línea del horizonte está más alta de lo usual en las composiciones renacentistas. Las cenefas están influidas por las de los "Hechos de los Apóstoles".

En esta segunda etapa las escenas bíblicas y religiosas no desempeñan un papel tan preponderante. Pero no dejan de tejerse una serie de obras que relatan la "Vida de Moisés", la "Vida de Abraham" y la de "Noé", las dos últimas tejidas por Guillermo Pannemaker, la

"Historia de Jacob", etc., todas ellas dentro del estilo de la escuela de Bernardo Van Orley.

También de tema religioso es la serie de "la Vida de San Pablo" inspirada por los "Hechos de los Apóstoles" de Rafael.

Se atribuyen a Van Orley la serie de seis piezas que narra la "Historia de Roma", debido a que en el Museo de Munich se encuentran unos dibujos suyos de 1524 con el mismo tema.

Con la escuela de Van Orley relacionan algunos autores una serie denominada "Los Meses de Lucas" por haberse atribuido con anterioridad a Lucas de Leyden. Son dos tapices, cada uno relativo a un mes con los trabajos propios del mismo. La edición príncipe se teje para Fernando de Portugal, pasando después a la colección real española y más tarde fué regalada a Luis XIV. Desapareció en la revolución francesa.

A Miguel Coxcie se atribuyen varias colecciones de tapicerías, como la "historia de Ciro" y la "Historia de la primera pareja".

Alcanzaron gran popularidad por estos años una serie de tapicerías con motivos campestres. Con este tema se tejen en los talleres de Guillermo Pannemaker una colección de "Jardines". En el museo de Viena se conservan ocho tapices con temas pastoriles y también una serie de "Verduras".

La vida contemporánea fué una fuente de inspiración

de la industria tapicera en el siglo XVI. Como en siglos anteriores los príncipes y reyes encargaron piezas que consagran sus hazañas. En ocasiones les fueron ofrecidas como regalo. Los Estados Generales de Flandes donaron a Carlos V un tapiz que relataba la "Batalla de Pavía". Los cartones fueron diseñados por Bernard Van Orley.

Gran celebridad alcanzó la serie de la "Conquista de Tunez", encargada por Carlos V al tapicero Guillermo Pannemaker en 1548 quien empleó en su confección los mejores materiales disponibles, oro, plata y seda de Granada. Consta de doce piezas. La serie quedó terminada en 1554.

Estos tapices se inspiran en la "Batalla de Pavía", y fueron diseñados por Juan Vermeyen, con notas que tomó directamente de la batalla en la que acompañó a Carlos V.

Los detalles topográficos están tomados con bastante exactitud y las escenas se narran con gran minuciosidad. Llevan largas leyendas en latín y en castellano. Actualmente se conservan en el Palacio Real de Madrid.

En el mismo taller, pero años más tarde, se teje otra serie que conmemora las "Victorias del Duque de Alba" en tres piezas.

A los pinceles de Miguel Coxcie se deben dos series que narran las victorias de Carlos V. Una realizada por encargo de María de Hungría, es la "Victoria sobre el Duque de Saxe", la otra a petición de Felipe II, y destinada al Escorial, con el título de "Las Victorias

de Carlos V".

A fines de siglo se tejen en talleres desconocidos, lo mismo que las anteriores, las "Batallas del Archiduque Alberto", en siete piezas, con cartones de Juan Snellinck. Finalmente, una bella tapicería sobre la casa de Valois en ocho piezas, evoca la corte de la Reina Catalina de Médicis.

Entre los más conocidos tapiceros activos en Bruselas se pueden citar a Pedro Aelst, ya mencionado, al tapicero de Margarita de Austria, Pedro Pannemaker, cabeza de una dinastía de liceros entre los que sobresale Guillermo, al que algunos autores consideran como su hijo mayor, que tejió entre otras la "Historia de Abraham" y "La conquista de Túnez".

Otra familia de liceros son los Dermoyen; a Guillermo encarga María de Hungría una "Historia de Hércules": Los Geubels, Juan y Francisco. La marca de éste aparece en "Las Cazas de Maximiliano"; los Reymbouts, etc.

En estas familias no faltaban aparte de tapiceros, pintores y tintoreros.

En el siglo XVI, aunque no con el mismo esplendor de los talleres de Bruselas, existen otras ciudades con manufacturas de tapices.

Amberes y Tournai fueron importantes centros productores de tapicerías, aunque el papel de Amberes fué más bien comercial. A través de su mercado se ponían en circulación tapices de Bruselas, Enghien y Audenarde.

En Tournai destaca una familia de tapiceros, activos ya en el siglo anterior: los Grenier. A talleres de Tournai se atribuye una hermosa serie de 17 tapicerías de la catedral de Reims, "La Historia de la Virgen". Otra tapicería, tejida en 1544 por Jean Martin es la "Historia de José y de Jacob".

Otro centro activo de la industria licera es Brujas; entre las series tejidas en esta ciudad se pueden mencionar: una "Historia de Escipión", "la Adoración del Niño Jesús" en el museo Victoria y Alberto de Londres y una "Historia de la Virgen" que se conserva en la colección real española.

Enghien y Audenarde se especializaron en series de "verduras": de concepción y realización más libre, vienen a cumplir el papel desempeñado por las tapicerías "mil flores" del siglo XV. De Enghien se conservan dos series de ocho tapices en la colección del Estado Austriaco. En esta misma colección y de Audenarde, se exhibe otra serie de verduras: "Las cazas de Diana".

Las manufacturas de los Países Bajos, eliminaron casi completamente la competencia de otros países. A pesar de esto, funcionaron talleres de tapicería en Francia, Inglaterra, Italia, etc.

En Francia continúan en actividad los talleres de Tolosa, donde se tejen "la Vida de S. Esteban", para la catedral de esta ciudad. Muy bellas son también las tapicerías de la catedral de Sens.

Francisco I, a pesar de sus múltiples encargos a los liceros flamencos, da cierto impulso a la tapicería

francesa. En París se confecciona para este monarca un tapiz representando a "Leda" en los talleres de los Montaigne. Estos tapiceros trabajaban con anterioridad en Tours, otro importante centro productor con numerosos talleres. Como ejemplo se pueden citar la "Vida de San Guillermo" y la de "San Pedro".

Para los talleres de Fontainebleau, fundación de Francisco I, trabajaron tapiceros flamencos e italianos bajo la dirección de Filiberto Babou de la Bourdaissiere; los cartones se encargaron a artistas italianos, principalmente a Primaticcio.

Otra fundación real famosa es la del Hospital de la Trinidad, donde se tejen entre otras series "La vida de Cristo" y la "Historia de San Crispín y San Crispiniano".

En Italia, algunos nobles establecieron tapiceros flamencos cerca de sus palacios, lo que aseguró el éxito de manufacturas como la de Ferrara y Florencia.

En Ferrara se realizaron varios encargos para la casa de Este, como "Ciudades pertenecientes a la Casa de Este", y una serie de Grutescos.

Los talleres de Florencia, estuvieron bajo la protección de los Médicis, que contrataron tapiceros flamencos. Famosos artistas proporcionaron cartones para estas manufacturas, Bronzino dibujó 4 paneles de la Historia de José y una "Historia de Lucrecia".

La Reina de España Ana de Austria, esposa de

Felipe II, contrató en 1579 a Pedro Gutiérrez, para un establecimiento de una manufactura de tapices en Salamanca. Más tarde, llegó a ser tapicero real y se estableció en Madrid, en la calle de Santa Isabel.

Ya a finales de la centuria, los talleres flamencos entran en decadencia, debido a causas técnicas y políticas.

La habilidad de los liceros decae, hay una reacción contra las concepciones estilísticas de los años anteriores, produciéndose un retroceso. Los trabajos se realizan con mayor descuido, se amontonan las escenas, con lo que los asuntos pierden claridad tornándose confusas.

Se eleva la línea del horizonte, los paisajes se descuidan, y el colorido es poco variado, dulcificándose las tonalidades, con un predominio de los tonos amarillentos. Se pierde el sentido de monumentalidad y la inventiva para las temáticas.

Las guerras religiosas por otra parte, precipitan la decadencia de la tapicería, pues la industria de los Países Bajos experimentará una profunda crisis.

Las primeras disidencias religiosas de los partidarios de Lutero se habían producido ya en tiempos de Carlos V, pero en el reinado de Felipe II, se agravó la situación, al suprimirse los fueros y privilegios de las ciudades y castigar a los luteranos y calvinistas.

Numerosos tapiceros y pintores se vieron obligados a

abandonar los Países Bajos, buscando refugio en Italia, Alemania, Inglaterra y sobre todo en los estados del Príncipe de Orange.

Los bienes de los que huyeron se confiscaron. De este modo numerosas tapicerías se ofrecieron a Felipe II y fueron enviadas a Madrid, otras muchas se vendieron.

Tras la dureza del Duque de Alba, en el período de gobierno de Alejandro Farnesio, que puso en práctica medidas más tolerantes, se inicia un tímido resurgimiento de la industria tapicera. Pero a principios del siglo XVII, al firmarse la paz, hubo que hacer frente a una numerosa competencia.

II.3. LA TAPICERÍA EN EL SIGLO XVII

A pesar de las dificultades, la industria tapicera continúa siendo importante en Bruselas en el siglo XVII. En sus comienzos no se producirá un cambio brusco, y aún se seguirán tejiendo cartones del siglo anterior, como por ejemplo la serie de los "Hechos de los Apóstoles".

Sin embargo, el carácter decorativo del tapiz se va haciendo cada vez más acentuado y el paisaje cada vez es más plano.

Como en la centuria anterior, la evolución se debe al influjo de los pintores, en este caso de Rubens, quien plantea a los tapiceros problemas de gran complejidad y difícil solución por el empleo de tonalidades múltiples y el modelado de las formas; así el color y el movimiento se oponen a la concepción tradicional de la tapicería (24).

Son impresionantes sus suntuosas series de cartones para tapices, entre las que se pueden citar la "Historia de Decius Mus" tejida en los talleres de Geubels y Raes, la "Historia de Constantino", la "Historia de Aquiles", salida de los talleres de Van der Strecke, Van den Hecke y Jan Raes, y sobre todo la "Apoteosis de la Eucaristía".

La primera edición tejida de estos cartones se conserva en el Convento de las Descalzas Reales de Madrid y fueron encargados por Isabel Clara Eugenia, hija de Felipe II, para dicho convento consagrado sobre todo al culto de la Eucaristía.

R. d'Hulst señala que esta serie es una impresionante evocación del dogma católico y al mismo tiempo una monumental profesión de fe. Se compone de tres grupos de piezas, en el primero se relatan los acontecimientos del Antiguo Testamento que prefiguran la Eucaristía, es decir, "el encuentro de Abraham y Melquisedec", "la Ofrenda de la antigua alianza", "la Recogida del maná" y "el profeta Elías alimentado por un ángel". El segundo grupo evoca a los evangelistas, los padres de la Iglesia y los santos relacionados con el dogma de la Eucaristía, así como los triunfos de la Eucaristía; "los triunfos de la Eucaristía sobre la Herejía", "el triunfo de la fe sobre la filosofía, la ciencia y la naturaleza", "el triunfo de la Iglesia sobre la ignorancia" y "el triunfo del amor divino".

Además otras piezas representan la "Jerarquía eclesiástica adorando la Eucaristía", "Los príncipes de la casa de Austria adorando la Eucaristía" y "Ángeles músicos glorificando la Eucaristía" (25).

No se conoce con exactitud la fecha del encargo de los cartones, que constaron treinta mil florines. Las tapicerías se realizan en los talleres de Jean Raes quien confía parte del encargo a Jacques Geubels, con un valor de cien mil florines.

Jordaens fue, después de Rubens, uno de los más importantes pintores de cartones para tapices del siglo XVII; entre sus primeras series se pueden citar la "Historia de Ulises", que constaba de siete piezas, otra con "Escenas de la vida campestre", serie pintada hacia 1635, una versión de estas tapicerías se conserva en el

Kunsthistorisches Museum de Viena. Hacia 1630/40 realiza la "Historia de Alejandro"; en el Museo de Santa Cruz de Toledo se conserva una versión de ésta. La serie de los "Proverbios" consta de ocho paños, actualmente en el castillo Hluboka en Checoslovaquia y en el Museo diocesano de Tarragona.

De la "historia de Carlomagno" se teje una versión hacia 1665/75. También realiza una serie de escenas de equitación, en las que relata las diversas fases del aprendizaje de la equitación, que surgieron de los talleres de Reydams y Leyniers, de las cuales se conserva un ejemplar en la catedral de Toledo.

De entre la abundante producción de su taller se pueden citar otras series como "Historia de Filipo de Macedonia", "Historia de Aquiles", "Mujeres célebres de la Antigüedad" y "Gedeón".

Los cartones de Rubens suponen un cambio en el estilo de los tapices de Bruselas. Imponen un carácter monumental, concentrando el interés de la composición en el primer plano en el que sitúa grandes figuras. Este colosalismo de Rubens y de Jordaens será la característica más destacable de las piezas flamencas frente a las francesas (26).

Entre otros pintores que realizan cartones para tapices se puede citar a Justus van Egmond.

En la tapicería del siglo XVII los temas simbólicos y alegóricos alcanzan gran auge, así por ejemplo, la "Historia de Constantino" como defensor de la fe, y

símbolo del monarca absoluto, o la "Historia de Alejandro". Los temas religiosos tendrán más importancia que en Francia. Jordaens introducirá también los temas mitológicos y las escenas de género.

Las orlas serán más anchas que en el siglo anterior. Un motivo empleado será las composiciones florales formando guirnaldas y enmarcadas por cenefas de color, a veces se incluyen jarrones con flores.

En algunas series de Rubens, se sustituye la orla por un encuadre de pilastras y columnas que producen un efecto de "trompe-l'oeil"; ésto es imitado también por sus seguidores.

Hacia mediados del siglo se establece una orden por la cual el nombre del tapicero figura completo o bien se emplean sus iniciales facilitando la tarea de identificación de los talleres.

Entre los más famosos tapiceros activos en Bruselas en estas fechas se pueden citar a Catherine van Eynde, viuda de Jacques Geubels, en cuyos talleres se teje una "Historia de Josué" o una "Historia de Troya", tejida en colaboración con Jan Raes, quien teje una nueva versión de los "Hechos de los Apóstoles", una "Historia de Ciro" o la "Historia de Decius Mus" con cartones de Rubens, realizada en colaboración con Geubels.

Martin Reymbouts teje una serie de los "Triunfos de Petrarca" y de la "Historia de Troya".

Entre la familia de tapiceros de los Leyniers están

Everard y su hijo Gaspar. Entre su producción, una serie de la "Historia de Anibal y Escipión" o la serie de "Los meses" con cartones de Teniers, junto con Henry Reidams, Gerard van der Strecken y Guillaume van Leefdael. Con ellos realiza además la "Historia de Escipión".

La más importante producción debida a los talleres de François y Jean François van den Hecke es "El triunfo de la iglesia" con cartones de Rubens. También se deben a sus talleres varias versiones de la "Historia de Alejandro" con cartones de Le Brun.

Entre las obras de Albert Auwerck se puede citar la "Historia de Guillaume Raymonde, Conde de Moncada" y varios paños representando "Diosas de la mitología".

La importancia de la tapicería de Bruselas decae en la segunda mitad del siglo, pasando a Francia tras la creación de la manufactura de los Gobelinos en 1662.

Otros centros manufactureros continúan activos en los Países Bajos además de Bruselas en el siglo XVII. Entre ellos destacan los establecidos en la ciudad de Audenarde, donde al igual que en otras localidades de la región de Alost, como Enghien y Grammont, se imitan los tapices de Bruselas.

La producción más característica de los talleres de Audenarde son los denominados tapices de paisajes o verduras lo mismo que en las otras ciudades de la región de Alost. También se tejieron series como la "Historia de Julio César" o la "Historia de Gedeón".

En Amberes continua en esta centuria la actividad de la industria licera. Entre sus tapiceros se pueden citar a Joos van der Beken que teje una "Historia de Escipión" o a Jean van Wellen, autor de una "Historia de Jacob" tema popular entre los tapiceros de Amberes.

Entre otras series de los talleres de esta ciudad se pueden citar la "Historia de Jefté" de la colección real sueca, las "Metamorfosis de Ovidio", la "Historia de Dido y Eneas" de Viena, con la marca de M. Wauters, también se tejieron series de "paisajes o verduras" (27).

Numerosos tapiceros flamencos emigran y se establecen en otros países. Entre los centros donde se instalan se puede destacar en Inglaterra, Mortlake.

En Italia la manufactura más importante es la fundada por el cardenal Francesco Barberini en Roma; también continúa en activo la ciudad de Florencia.

En España se instala el tapicero flamenco François Tons, en la ciudad de Pastrana en 1622. Entre su producción se puede citar un tapiz con motivo heráldico, una serie de "animales en el bosque" y "La historia de Latona" (28).

Gran importancia adquieren en el siglo XVII las manufacturas francesas continuando en activo, en París, la existente en el Hospital de la Trinidad, creada en la anterior centuria. Otra fábrica se estableció en la Galería del Louvre, y dos tapiceros flamencos crean un taller en el barrio de Saint-Marcel, en el que se teje por encargo de Luis XIII una serie del "Antiguo

Testamento".

En 1662, Luis XIV crea la célebre fábrica de los Gobelinos, dirigida por Charles Le Brun, en la que se establecen talleres de alto y bajo lizo. En la elaboración de los cartones, además de Le Brun, intervenían otros cincuenta pintores (29).

Entre las series surgidas de esta manufactura se pueden citar "La Historia del rey", "Las Casas Reales", "Los Meses" o la "Historia de Alejandro", cuyos cartones se tejieron asimismo en los talleres de Bruselas. También tuvo gran éxito la serie de las "Antiguas Indias" de la que se realizaron varias versiones (30).

En 1664 se crea la fábrica real de Beauvais.

II. 4. LA TAPICERÍA EN EL SIGLO XVIII

En el siglo XVIII la industria licera de Bruselas, que tanta fama y prosperidad había proporcionado a esta ciudad, experimenta un declive hasta llegar a su total extinción (31).

Como señala A. Wauters, en 1700 sólo estaban activos nueve maestros tapiceros.

A principios de siglo aun trabajan Albert Auwercx, Gerard Peemans, Jerome Le Clerck, Guillaume Potter y Henry Reydams.

Algunas dinastias de liceros provinientes del siglo anterior continuan en actividad, como los hijos de Jean François van den Hecke, François y Pierre. Entre las series tejidas por este último se pueden citar la Historia de Psique, con cartones de Bernard van Orley con siete piezas. Tres de sus paños llevan el escudo de el duque de Lorena y su esposa María Teresa.

También teje una serie de seis tapices "Las cuatro estaciones" o "los elementos".

Con cartones de Teniers, realiza unos paños con "Fiestas de aldeanos", una serie de cinco paños de "Aldeanos divirtiéndose" y "Temas de las estaciones". Y además teje la "Historia de Don Quijote", con ocho tapices, de pequeñas figuras semejantes a las de Teniers.

De la Historia de Alejandro, con cartones de Le Brun, realiza el paño de la Batalla de Arbelas (32).

La familia de los Leyniers, tiene varios representantes; uno de ellos, Urbano, trabaja en colaboración con Henri Reydams, con quien teje una "Historia del ducado de Brabante" en el Ayuntamiento de Bruselas y una "Historia de Don Quijote".

También trabaja en colaboración con su hermano Daniel Leyniers y ambos realizan varias versiones de la "Historia de Telemaco" con cartones de Jan van Orley (33).

Un hijo de Urbano, llamado Daniel, teje una serie de siete piezas con los "Triunfos de los Dioses": "Vulcano y Venus", "Marte", "Neptuno", "Diana", "Flora", "Vulcano y Apolo", y una "Historia de Moisés" y Paisajes de Teniers.

Su marca se conserva en una serie de siete tapices de "Los Hechos de los Apóstoles" con las armas de María Teresa, hija de Felipe IV y esposa de Luis XIV, en el centro.

Entre otros tapiceros de Bruselas que trabajan en esta centuria se pueden mencionar Jos de Vos y Jacques van der Borcht.

Como se ha mencionado, se siguen tejiendo cartones del siglo XVI y del XVII y continúan en boga los tapices de Teniers que influyen en otros realizados ya en el siglo XVIII.

Sin embargo, a pesar de la protección de los gobernantes, la industria licera decae debido a la

situación económica y al cambio de gusto y del estilo de vida. A. Wauters, a fines del siglo XIX, indica en su estudio sobre la tapicería de Bruselas, que el alto nivel alcanzado por esta ciudad en la manufactura de tapices se mantuvo hasta que cerró el último taller en 1794: "la industria desaparece finalmente, pero no como una estrella que palidece gradualmente, sino como el sol, en todo su brillo y esplendor" (34).

En Audenarde y Brujas se tejen en este siglo principalmente tapices de verduras.

En Italia, en el siglo XVIII, los talleres de Florencia continúan en activo hasta 1737, con posterioridad varios de sus tapiceros se trasladan a Nápoles. Entre los tapices tejidos en esta ciudad se pueden mencionar "El nacimiento de la Virgen" o "Don Quijote". En Roma se funda un taller a instancia del papa Clemente XI, donde se ejecutan series y otro en Turín, bajo el patrocinio de Carlos Manuel III de Saboya (35).

En Inglaterra hay varias manufacturas en activo como la de Mortlake o en Londres el taller de John Vander Bank o la manufactura Fulham (36).

En España el rey Felipe V crea la Real Fábrica de Tapices de Santa Bárbara, debido a la necesidad de proveer de tapices a la Corona, ante la pérdida de los dominios españoles en Flandes. Para ella contrata al maestro tapicero de Amberes Jacobo Van der Goten, quien realiza varias tapicerías con cartones según el estilo de Teniers. A su muerte le suceden sus hijos.

Uno de ellos, Jacobo, se instala unos años en Sevilla trasladándose después a Madrid a la calle Santa Isabel, para posteriormente volver a unirse a la Fábrica de Santa Bárbara.

Varios pintores de cámara realizan cartones como Procaccini, quien realiza la "Historia de Don Quijote", Giaquinto y Amiconi, quien firma la tapicería de las "Cuatro Estaciones".

Con cartones de Houasse se realiza una "Historia de Telémaco". También se copian series de Bruselas de la colección real como la "Conquista de Túnez".

Carlos III encarga la dirección de la Fábrica a Anton Rafael Mengs, quien consigue la colaboración de pintores españoles para que realicen cartones originales, entre ellos José del Castillo, Francisco y Ramón Bayeu y Goya, realizan cartones basados en escenas de la vida madrileña de la época.

Goya empieza a pintar cartones a partir de 1775, con una producción muy numerosa entre la que se pueden citar "La merienda a las orillas del Manzanares", "La maja y los embozados", "El quitasol", "El ciego de la guitarra", "El cacharrero", "El columpio" o la "Novillada" realizados con anterioridad a 1780. En 1786 pinta los modelos que representan las cuatro estaciones: "Las Floreras", "La era", "La vendimia" y "La nevada" y también el "Albañil herido".

Su etapa como proveedor de tapices finaliza entre 1789 y 1792, con tapices como "La pradera de San

Isidro", "La gallina ciega", "La boda", "El pelele" y "Los zancos".

En el reinado de Carlos IV, al morir Cornelio van der Goten le sucede como director de la fábrica su sobrino Livinio Stuyck y Van der Goten. El trabajo de la Fábrica se interrumpe en 1808 hasta la finalización de la guerra de la independencia.

En Francia, la fábrica de los Gobelinos, cerrada en 1694, se reabre en 1699. Entre sus directores artísticos se pueden citar a Robert de Cotte, Jean Baptiste Oudry y François Boucher. Además de estos, fueron pintores destacados Charles Antoine Coypel y François Desportes.

Entre las obras de Coypel destacan "El Antiguo Testamento", "La Iliada" y "Don Quijote". En la última se inspiran la mayoría de los telares de Europa. Luis XVI encarga una "Nueva historia del Rey" y "Las monterías de Luis XV".

A mediados de siglo se va acentuando el predominio de la pintura sobre la industria licera, llegando a ser los tapices una copia fiel de la pintura, pierden fuerza y ganan sentido ornamental (37).

Los talleres de Beauvais se convierten en rivales de los Gobelinos, aunque entre su producción destaca la tapicería para mobiliario.

Otros centros activos en Francia en el siglo XVIII son Felletin y Aubusson.

Aunque a comienzos de siglo aún pervive la influencia de la centuria anterior, en la segunda mitad, se produce un cambio debido al Rococó. Se reduce su tamaño y las proporciones de las figuras, porque las estancias a que se destinan son de dimensiones más pequeñas. Además, la técnica del tapiz se aplica también para el tapizado del mobiliario y predominan los tonos suaves como el rosa y el azul pastel.

NOTAS:

- (1) Jarry, M.: La Tapisserie des origins à nos jours. Paris, 1968, pág. 30.
- (2) Thomas, M.: El Tapíz. Barcelona, 1985, pág. 128.
- (3) Schneebalg-Perelman, S.: "Un nouveau regard sur les origines et le developpement de la Tapisserie bruxelloise du XIVème siècle à la pre-Re naissance". En Tapisseries bruxelloises de la Pre-Renaissance. Bruselas, 1976, pág. 162.
- (4) Jarry, M.: Op. cit., pág. 53.
- (5) Thomas, M.: Op. cit., pág. 128.
- (6) Schneebalg-Perelman, S.: Un nouveau ..., pág. 163 y 164.
- (7) Schneebalg-Perelman, S.: Un nouveau ..., pág. 177
- (8) Schneebalg-Perelman, S.: Un nouveau ..., pág. 178
- (9) Chefs d'oeuvre de la Tapisserie du XIVème au XVIème siècle. Paris, 1973, pág. 23.
- (10) Chaunu, P.: La España de Carlos V. Tomo I, Barcelona, 1976, pág. 45.

- (11) Coffinet, J.: La Tapicería. Barcelona, 1977, pág. 88.
- (12) Castel, C.: Les Tapisseries. Paris, pág. 93.
- (13) Plourin, M.L.: Historia del Tapíz en Occidente. Barcelona, 1965, pág. 98.
- (14) Castel, C.: Op. cit.., pág. 93.
- (15) Wauters, A.J.: Tapisseries Bruxelloises. Bruselas 1878, pág. 150.
- (16) Plourin, M.L.: Op. cit.., pág. 81.
- (17) Plourin, M.L.: Op. cit.., pág. 85.
- (18) Jobé, J.: Le grand livre de la Tapisserie. Lausana, 1965, pág. 79.
- (19) Hulst, R.A. d'.: Tapisseries flamandes du XIVème au XVIIIème siècles. Bruselas, 1981, pág. 133.
- (20) Plourin, M.L.: Op. cit.., pág. 92.
- (21) Plourin, M.L.: Op. cit.., pág. 92.
- (22) Plourin, M.L.: Op. cit.., pág. 93.
- (23) Hulst, R.A. d'.: Op. cit.., pág. 181.

- (24) Jarry, M.: Op. cit., pág. 189.
- (25) Hulst, R.A. d'.: Op. cit., pág. 263-264.
- (26) Rábanos, C.: Los Tapices en Aragón. Zaragoza, 1978, pág. 81.
- (27) Thomson, W.G.: History of Tapestry. Londres 1973. pág.471.
- (28) Asselberghs, J.P.; Delmarcel, G.; García, H.: "Un tapisserie bruxellois actif en Espagne. François Tons'en Bulletin des Musées Royaux d'Art et d'Histoire . T. 56, fasc. 2, Bruselas, 1985, pág. 91-114.
- (29) Thomas, H.: Op. cit., pág. 157-158.
- (30) Thomas, H.: Op. cit., pág. 157-158.
- (31) Thomson, W.G.: Op. cit., Londres 1973, pág. 471.
- (32) Thomson, W.G.: Op. cit., pág. 472-473.
- (33) Thomson, W.G.: Op. cit., pág. 477.
- (34) Bennet, A. G.: Five centuries of Tapestry from the Fine Arts Museums of San Francisco. San Francisco 1976, pág. 147.
- (35) Thomson, W.G.: Op. cit., pág. 467.

(36) Thomson, W.G.: Op. cit., pág. 488-492.

(37) Bonet Correa, A. (Coord.): Historia de las Artes Aplicadas e Industriales en España. Madrid 1982, pág. 383-387.

CAP. III. LA TAPICERÍA EN TOLEDO

III. 1. LOS TAPICES DE LA CATEDRAL DE TOLEDO

La catedral de Toledo lo mismo que otras catedrales, iglesias y cofradías, reunió desde época temprana una hermosa colección de tapicerías que aún se conservan en parte, habiendo desaparecido algunas series, posiblemente por deterioro o por ventas, como la realizada hacia 1900 de una serie de cuatro tapices de la "Redención del Hombre" que actualmente se conservan en el Fine Arts Museum de San Francisco.

De las que poseía en el siglo XVI se conservan noticias a través de varios inventarios realizados en este mismo siglo, en los que figuran tapicerías.

En 1503 la catedral de Toledo poseía los siguientes tapices:

- 4 Paños de la "Historia de la Cruz".
- 4 Paños de la "Historia del Rey Saúl y del Rey David".
- 4 Paños de Astrología, (doc. n.º 1).

En 1508 se realiza otro inventario en el que aparecen las siguientes tapicerías:

- 4 Paños de la "Historia de la Cruz".
- 4 Paños de la "Historia del Rey Saúl y del Rey David".
- 3 Paños de Astrología.
- 10 Paños de la "Historia de Abraham".
- 2 Paños de la "Historia de Moisés".
- 7 Paños de la "Historia de las siete virtudes".
- 4 Paños, una cama, dos cortinas, un cielo y un cobertor con las armas de los Médicis.

1 Paño de la "Historia de David", (doc. n.º 2).

En el intervalo comprendido entre 1503 y 1588 el número de tapicerías o paños franceses, como se les denomina en los inventarios, había sufrido un incremento considerable.

Sin embargo, en el inventario realizado en 1641 (doc. n.º 3) habían desaparecido, como se hace constar en el mismo, los paños de la "Historia de la Cruz", los de los Reyes Saúl y David y los de la "Historia de Moisés". Se conservaban los tres paños de "astrología", especificando que están viejos, la serie de la "Historia de Abraham", la de las siete Virtudes, más los cuatro paños con las armas de los Médicis. Con letra posterior se añade a este inventario la "Historia de San Pablo" adquirida en 1619.

En la actualidad, de este último inventario se conservan ocho piezas de la "Historia de Abraham", dos de la "Historia de las siete Virtudes", seis de la "Historia de San Pablo", una de la "Historia del Rey David" y otra de "la Astrología".

Estas tapicerías se adquirieron a casas de la nobleza como la "Historia de Abraham", comprada al duque de Sessa o los de "la Astrología", procedentes de la almoneda de los bienes del marqués de Priego, pagándose a Alonso Alvarez, camarero del marqués, 78.875 maravedíes y medio por las 219 anas que media dicha serie, costando 314 maravedíes y medio el ana. (Doc. n.º 4).

Otras fueron vendidas por particulares, como la

"Historia de las siete Virtudes", adquiridas a Pedro de Ribera por un total de 10.780 reales o 366,520 maravedíes que costaban las 383 anas que medían los siete paños, saliendo cada ana a 28 reales (doc. n.º 6).

La "Historia de San Pablo" fue propiedad del cardenal Sandoval y Rojas y se adquirió a su muerte sin especificarse su precio. (Doc. n.º 9).

Pero la catedral no se limitó exclusivamente a la adquisición de tapicerías, además se preocupó por su mantenimiento como se observa examinando los fondos del archivo de Obra y Fábrica de la catedral pertenecientes al siglo XVI.

En 1508 se ocupa de este menester un Jerónimo mantero. En 1509 y 1510 aparece Gil de Aragón. En 1515 Jerónimo de Pina mantero, en 1519 Martín de Peñafiel, que en 1521 figura asociado a Gil de Aragón quién se ocupará de forma continuada de este menester en los años comprendidos entre 1522 y 1527.

Ya mencionado como tapicero figura en 1542 Francisco Aragón. Desde 1547 hasta 1557 con intermitencias, según las necesidades de reparación de los tapices, figura Diego Alberto o Alberto. En 1573 se contrata a Juan Gudiel de Talavera, que en este año realizó una reparación general de todos los paños de tapicería, desde el año 1574 se le contrata de una manera fija abonándosele un salario, pagadero por los tercios del año, de seis mil maravedíes.

En 1578 debió realizar un trabajo considerado como

extraordinario reparando siete paños viejos de tapicería que servían en el sagrario, por el que se le abonan 11.250 maravedies, con los cuales y con 15.000 que ya había recibido se le considera pagado (doc. n.º 41).

Este arreglo tal vez sea el que registra Zarco del Valle con motivo de la tasación realizada en el año 1585, muerto ya Juan Gudiel (falleció en octubre de 1583), por Cristobal Sánchez tapicero habitante de Toledo en la que se hace relación de un arreglo, tasado ya en 1579, de siete paños por los que se le pagaron setenta ducados y a otros trabajos efectuados posteriormente en otros ocho paños:

Un paño viejo de la "Historia de Goliat" que estaba muy maltratado y tenía muchos días de trabajo abonándosele 300 reales. Como consta en el inventario realizado en 1641 (doc. n.º 3) ya había desaparecido en esa fecha.

Un paño de oro y seda rico de la "Historia del Arca" al que aderezó un agujero pequeño y le puso 17 varas de angeo, se le pagan 33 reales.

Dos paños de la "Historia de las Siete Virtudes" a los que echa unas presillas y unas tiras de lienzo, otros 33 reales.

Cuatro paños de la "Historia de Abraham", que les hizo presillas y algunos trozos de lienzo nuevo; se le paga la misma cantidad que por los dos trabajos anteriores. (1).

A la muerte de Juan Gudiel de Talavera se hacen cargo del reparo de las tapicerías de la catedral, primeramente Diego del Castillo, que en enero de 1538 adereza, limpia y realza de color la tapicería de Abraham (doc. n.º 45), que no debía hallarse en muy buen estado pues ya había sido reparada por Juan Gudiel en años anteriores; se le pagan 6.800 maravedís el día 6 y 13.000 el día 20 y finalmente en marzo se le acaba de pagar el trabajo con la entrega de 6.800 reales (doc. n.º 45 a 48).

Este fue el único arreglo realizado por Diego del Castillo, pues en este mismo año de 1583 se contrata a Cristobal Sánchez quién en este mismo año arregló 17 paños de tapicería de los viejos, a los que recosió, forró y echó reatas (doc. n.º 49).

En el año 1585 se le acaba de pagar todo el reparo hecho por un total de 5.100 maravedís en los cuatro paños de tapicería de la "Historia de Santa Elena" y en otros tres más, arreglándolos y dándolos color (doc. n.º 50).

La colección de tapices de la catedral toledana debía estar guardada usualmente, colgándose solo en algunas solemnidades. En 1510 se reparan unos paños que estaban cortados y rasgados porque se colgaron en el claustro (doc. n.º 13).

Este debía ser un accidente frecuente por el poco cuidado que se pondría en colgar y retirar los tapices, pues en 1515 se reparan los tapices de la capilla de Santiago, especificándose que se hace con cargo a la obra, porque sirven en el monumento en las fiestas en que se cuelgan en el claustro (doc. n.º 14). En 1521 se

vuelven a reparar siete paños que estaban cortados y rasgados desde el día de Nuestra Señora de la Candelaria que se colgaron en el claustro (doc. n.º 16).

De este último documento, así como de los inventarios se deduce que aparte del Corpus y Nuestra Señora de Agosto, existían otras festividades solemnes que motivaban el adorno de los claustros con las tapicerías, no sólo de la obra sino de otras capillas, como la fiesta de la Candelaria y la Semana Santa, pues la serie de la "Historia de la Cruz" se compró con esta finalidad (doc. n.º 1).

Algunos tapices tal vez estuvieran colgados permanentemente, pues en 1563 se compraron unas tapicerías para colgar en el aposento de debajo del cabildo, donde se juntan el obrero y los visitantes para tomar las cuentas (doc. n.º 5).

Pocos son los autores que se han ocupado de mencionar los tapices de la catedral. Ponz en su viaje de España, y Amador de los Ríos en su Toledo pintoresca, no los citan.

El vizconde de Palazuelos proporciona los siguientes datos: "Bajo la sacristía y su vestíbulo, capilla del Sagrario, Relicario, vestuario y cuarto del tesoro, existen unos aposentos abovedados, que se desciende por una escalera cuya entrada se halla en el pórtico que precede al patio y en los que se guardan una rica colección de tapices que sólo salen a la luz en la festividad del Corpus. Son de diversos gustos, género y épocas y ora ostentan pasajes de las Sagradas Escrituras, ora de la historia profana, bien escenas alegóricas o de

vidas de santos". (2)

Sixto Ramón Parro proporciona algún dato más:... "Las bóvedas que hay debajo de la antesacristía... en las correspondientes a la antesacristía y vestuario hay unas cajonerías de madera donde se guardan alfombras y tapicerías... entre los muchos tapices de diferentes clases que allí se custodian hay seis docenas que se cuelgan alrededor de la catedral por su parte exterior el día del Corpus. Los mejores son doce que mandó labrar y regaló el cardenal Portocarrero... Los fabrico L. F. Vandenhecke... Por cartones de Jacobo Jordaens... de los otros 60 que no son tan buenos, la mitad son excelentes, presentando asuntos de la Sagrada Familia y de la Sagrada Escritura, referentes a la vida de Moisés y Salomón. Los restantes, que son más chicos y más viejos, ofrecen cuadros de la vida de San Pablo cuando era gentil y cuando luego cristiano hasta su martirio y pasajes de la historia profana referentes a Alejandro Magno (3).

Elias Tormo que los estudió con ocasión de la festividad del Corpus de 1905 cita 65:

- 1 pieza de los Astrolabios.
- 4 piezas de Alegorías científicas y musicales.
- 5 piezas de la "Historia de Ciro".
- 2 piezas de la "Historia de David".
- 6 piezas de la "Templanza de F. Van de Hecke".
- 10 piezas de la "Historia de Abraham".
- 1 pieza de la "Historia de las Virtudes".
- 4 piezas de la "Historia de San Pablo".
- 7 piezas de Salomón.

- 7 piezas de Moisés. (A. Auverck).
- 2 piezas de Neptuno (F. Leyniers).
- 5 piezas de Dido (Raet).
- 11 piezas de Rubens (4).

En 1919 el vizconde de Palazuelos, ya Conde de Cedillo, realiza el Catálogo monumental y artístico de la Catedral de Toledo (5) y cita las siguientes series:

Un tapiz gótico de la Astrología.

Un tapiz que representa la Conducción del Arca Santa.

Un tapiz gótico. En él se quiere representar pasajes de la vida de varios héroes como Alexander, Horacio, Ceclos, Nôe según sus inscripciones.

Serie de diez medios tapices, que fueron cinco en que parece representarse la historia de Abraham.

Serie de cinco tapices en que se desarrolla la historia de San Pablo.

Serie de seis tapices en que se desarrolla una historia de la antigüedad clásica-heróica, (de Dido y Eneas).

Serie de seis tapices; en que se representa otras tantas escenas no bien determinadas, de la mitología heróica.

Serie de tapices que representan la historia de Moisés.

Serie de dos tapices. En que aparecen sendas escenas mitológico-clásicas.

Serie de siete tapices, en que parece representarse la historia del Rey Salomón.

Serie de cuatro tapices, en que se representa la Astronomía; la Música, la Riqueza y las Ciencias y las Artes.

Serie de cinco tapices con escenas de la vida de Alejandro Magno.

Serie de tres tapices en que se representan otras tantas escenas de la vida de David.

Colección de doce tapices tejidos en Bruselas sobre cartones de Rubens mandados labrar y regalados a la Catedral de Toledo por el Cardenal Arzobispo D. Luis Manuel Fernández Portocarrero y en los cuales se presentan seis pasajes de la vida de otros tantos santos Arzobispos de Toledo y seis escenas alegóricas inspiradas en el enaltecimiento de la Religión y de ciertas virtudes.

Las festividades realizadas con motivo de procesiones religiosas o entradas de personajes alcanzaban un carácter popular con la participación de toda la ciudad con máscaras y danzas que proporcionaban a las mismas un aspecto pintoresco.

Como era costumbre en estas solemnidades tanto religiosas como profanas, se engalanaban las calles con tapicerías y colgaduras; en estas ocasiones se usaban no sólo las de las casas de la nobleza sino también la hermosa colección de la catedral Primada.

Entre otras se pueden citar: en 1555, la entrada de la Reina Isabel. Todo el recorrido de la comitiva se adornó con ricos tapices y colgaduras demostrándose la riqueza y buen gusto de la población en este y otros ornatos.

En la entrada de Don Carlos, Archiduque de Austria, el corregidor don Diego Zuñiga adornó las casas

arzobispales con ricas camas y tapicerías (6).

En febrero de 1568 se celebró la jura del príncipe Don Carlos como heredero de la corona, revistiendo especial solemnidad. Los autores de la época dicen que fue superior a la coronación de ningún pontífice.

"La iglesia mayor estaba adornada con sus más ricos paños; entre el coro y la puerta del Perdón se dispuso un gran cadalso protegido por artísticos tapices y dosel de brocado donde tomaron asiento Felipe II y otros personajes reales" (7).

Después de trasladada la corte a Madrid, Felipe II continuó favoreciendo a la catedral con ricos presentes, facilitando también la celebración de concilios e impidiendo la desmembración de la diócesis.

También participó en las suntuosas festividades que tuvieron por motivo la traslación del cuerpo de San Eugenio en 1565. "Llevado el cuerpo a hombros por Felipe II y el príncipe, con acompañamiento de hermandades, cruces, pendones, órdenes y clerecía, ocho obispos y la ciudad de Toledo. Magnates y nobles llevaban las andas. Estaba engalanada la carrera con ricos paños y tapices, arcos de triunfo, epígrafes, ingeniosas invenciones y estatuas alegóricas" (8).

Con motivo de la traslación del cuerpo de Santa Leocadia en 1585, se colgaron en la puerta de Bisagra los tapices de la Catedral y los del Duque de Alba.

Los tapices catedralicios no sólo lucieron en las

solemnidades toledanas. En una ocasión, en 1532, se devuelven al Sagrario los brocados, la cama y los paños franceses que se habían llevado a Alcalá (doc. n.º 21).

En 1594 se celebró en Avila la traslación del cuerpo de San Segundo, con este motivo se prestaron la tapicería y otros objetos como consta en el doc. n.º 52. Se devolvieron el 19 de septiembre en que se libran a Hernando de la Torre 378 reales por el alquiler de 7 machos (doc. n.º 52). Días antes se libran a Luis de Toledo 80 reales por 40 varas de angeo para cubierta de los paños de Abraham que se dieron prestados a Avila (doc. n.º 51).

En una última indagación en el Archivo Capítular he podido localizar un inventario de 1790 del tiempo del cardenal Lorenzana. De los tapices relacionados en él, se conservan actualmente:

De los paños de la Astrología queda el de los "Astrolabios" (signos del Zodiaco) y se ha perdido "la Historia de la Muerte".

De los diez paños de la serie de Abraham quedan ocho comprados al duque de Sessa.

De la serie de las seis Virtudes perduran dos: Caridad y Fortaleza.

El paño de David y Betsabé costó seiscientos ducados.

Quedan seis de los nueve paños de la "Historia de San Pablo".

Perduran los doce paños donados por el cardenal Portocarrero, en 1701 y 1702.

La "Historia de Moisés" comprada en Madrid en 1787 perdió uno y lo mismo ocurrió con la de Salomón (doc. n.º 53).

NOTAS:

- (1) Zarco del Valle, R.: Datos documentales para la - Historia del Arte en España. Tomo II, Madrid 1916 pág. 244.
- (2) Palazuelos, Vizconde de.: Toledo. Guía artístico-práctica. Toledo 1890, pág. 465.
- (3) Parro, S. R.: Toledo en la mano. Toledo 1857, pág. 621.
- (4) Tormo, E.: "Los Tapices de la Corona y de otras - Colecciones Españolas", en Boletín de la Sociedad Española de Excursiones. Tomo XIV, nº 156, Madrid 1906, pág. 32.
- (5) Cedillo, Conde de.: Catálogo monumental y artístico de la Catedral de Toledo. Toledo 1991, nº 208-221.
- (6) Cedillo, Conde de.: Toledo en el siglo XVI. Madrid 1902, pág. 20.
- (7) Cedillo, Conde de.: Toledo ..., pág. 110.
- (8) Cedillo, Conde de.: Toledo ..., pág. 115.

III.2. LOS TAPICES DEL MUSEO DE SANTA CRUZ

El Museo Provincial de Toledo se crea por Real Orden de 16 de junio de 1844, y como otros provinciales nace como una actividad de las Comisiones Provinciales de Monumentos.

Sus fondos pictóricos iniciales proceden, principalmente, de los conventos suprimidos y su colección arqueológica se basa en la reunida por el cardenal Francisco María de Lorenzana.

En sus primeros años de vida se albergará en distintos edificios monumentales resultado también de la Desamortización. Inicialmente en San Pedro Mártir y de allí, al ocuparlo los niños expósitos procedentes de Santa Cruz, se traslada a San Juan de los Reyes y posteriormente a unas salas de la Diputación provincial.

En el año 1919 encuentra lo que será su sede definitiva en el Hospital de Santa Cruz. El edificio es concebido por el cardenal Mendoza con el propósito de albergar a enfermos y niños expósitos. Su bula de fundación otorgada por el papa Alejandro VI data de 1.492.

Las obras se comenzaron cuando ya el cardenal Mendoza a comienzos del siglo XVI, sus planos se deben a Enrique Egas.

Consta el Hospital de planta de cruz griega inscrita en un cuadrado. Entre los brazos de la cruz hay tres patios. En esta primera etapa coexisten elementos góticos y mudéjares junto con el renacimiento incipiente.

En una segunda etapa el renacimiento penetra con más fuerza en la fachada, el vestíbulo, el patio principal y la escalera, obras éstas de Covarrubias.

A partir de 1930, hasta 1958, se instalan sus fondos en los patios del Hospital y queda libre el crucero; permaneciendo cerrado durante los años de la guerra civil y posteriores.

Tras la exposición de Carlos V y su ambiente, celebrada en el crucero del edificio en 1958, concluida su restauración, por decreto de 25 de mayo de 1961 se instala en él la sección de Bellas Artes del Museo toledano y cambia el nombre de Museo Arqueológico Provincial por el de Museo de Santa Cruz de Toledo.

En este decreto se establece una colaboración del Estado con la Iglesia, principalmente y con otros organismos provinciales y particulares para que se cedieran fondos a estas entidades que así enriquecen las colecciones del Museo de Santa Cruz de Toledo.

Entre los fondos depositados por la Santa Iglesia Catedral Primada se encuentra una rica colección de tapices: tapiz de "los Astrolabios", tapiz del "Padre Nuestro", de "David y Betsabé", "Triunfo de la Caridad", "Triunfo de la Fortaleza", ocho tapices de la "Historia de Abraham", seis tapices de la "Historia de San Pablo", dos tapices de la "Historia de Moisés", conservándose cinco en la Catedral, y tres tapices de la "Historia de Dido y Eneas", de la que permanecen cuatro en la Catedral.

Todos ellos se exhiben en la Sección de Bellas Artes del Museo.

Además el Museo de Santa Cruz, entre los objetos pertenecientes a su colección estable, cuenta con varios tapices adquiridos por el Estado Español en diversas ocasiones.

En el año 1968, se adquieren, para figurar en el Palacio de Fuensalida, Museo filial entonces del Museo de Santa Cruz, tres tapices con temas bíblicos, con pasajes de la "Historia de Esther", de la "Historia de Jacob" y de la "Historia de Betsabé", un tapiz que representa un "jardin" y un tapiz con "Arquitecturas".

En 1977, ingresa en el Museo un tapiz con el "Nacimiento".

En 1978 se compra un lote de tapices, tres con escenas de "Paisajes o Verduras" y un tapiz de temática no identificada.

En 1991 se adquieren a la parroquia de San Nicolás, que los tenía depositados en el Museo de Santa Cruz desde el año 1961, seis tapices pertenecientes a una serie de la "Historia de Alejandro Magno".

La mayoría de estos tapices están expuestos en la actualidad en la Sección de Bellas Artes del Museo de Santa Cruz.

TAPICES GÓTICOS
=====

CAP. IV. TAPÍZ DE LOS ASTROLABIOS

ANTECEDENTES E ICONOGRAFIA

Tapiz conocido con diversos nombres, como los Astrolabios, la Astrología, la Esfera Celeste, los signos del Zodiaco, o la Maquinaria del Universo.

No se han encontrado precedentes iconográficos dentro del arte de la tapicería anteriores a este paño. Como señala Paulina Junquera, en ella no son frecuentes las representaciones de temas científicos.

De los primeros años del siglo XVI es un tapiz en el que figura la Astronomía, que porta una filacteria con su nombre y que muestra la luna y las estrellas a un hombre, identificado como Regiomontano, otro sostiene un astrolabio, y dos pastores contemplan los astros como es frecuente en los "Calendarios" de la época (1).

En la tercera década del siglo XVI se teje la serie de las "Esferas", que refleja la representación de la esfera celeste según la concepción de Ptolomeo. Consta de tres paños, con las esferas armilar, celeste y terrestre respectivamente (2).

Sin embargo, a fines del siglo XV, en varios tratados de Astronomía, se representan las constelaciones zodiacales y extra zodiacales.

Los antiguos dividían los conocimientos superiores al trabajo manual en siete artes, agrupadas en dos: el Trivium que comprendía la Gramática, la Retórica y la Dialéctica y el Quadrivium, con la Aritmética, la Geometría, la Astronomía y la Música (3).

La Astronomía se solía acompañar generalmente por

Pitágoras y Ptolomeo. Martianus Capella la describe con alas de oro y plumas de cristal, corona de estrellas, y llevando un libro y un instrumento de medida. Se considera la más antigua de las ciencias, nacida de las necesidades de la vida cotidiana, para medir el tiempo, la agricultura, la navegación y por el interés del hombre por los grandes fenómenos de la naturaleza (4).

Los autores que estudian el tapiz de la catedral de Toledo opinan que constituye una mezcla de teología, mitología y humanismo y una simbiosis de las ideas profanas y religiosas del siglo XV.

Se compró, probablemente el 14 de abril de 1529, junto con otros dos, a Alonso Alvarez, camarero del marqués de Priego. Se pagó en total 78.875 maravedies y medían 219 anas, o sea 314 mrs y medio cada ana. Constan en un inventario de 1503, añadidos con letra posterior y en el de 1588. En ambos se hace constar un dato que no se menciona en la compra, a saber, que los mandó comprar el señor Diego López de Ayala de la almoneda que se hizo en Toledo del marqués de Pliego (sic) (5). En el inventario de 1641, se mencionan con el número tres, "tres paños viejos de astrología, que uno dellos es historia de la muerte".

No se ha encontrado ninguna noticia referente a su reparación.

Elías Tormo, al enumerar los tapices de la catedral de Toledo cita 1 pieza de los Astrolabios; el conde de Cedillo, en su catálogo monumental y artístico de la catedral de Toledo de 1919, publicado en 1991, hace una

breve referencia, diciendo que es el más importante y el más antiguo, que está admirablemente conservado y menciona su compra por la catedral, lo denomina de la Astrología, lo describe brevemente y le da como obra francesa del siglo XV (6). También se describe en el catálogo de la exposición de Carlos V donde se da como obra de taller flamenco o más verosimilmente de la Francia septentrional, como Arras, y se fecha a mediados del siglo XV (7). Pierre Kjellberg (8) lo atribuye a talleres de Tournai.

Se publica además en la obra de José Manuel Pita, "Los tesoros de España" (9) y en el catálogo de la exposición Florencia y la Toscana de los Medicis (10) donde no llegó a exponerse, finalmente en las sucesivas ediciones de las guías del Museo (11) y en el catálogo de la exposición circa 1492.

Se ignora en qué momento quedó la serie reducida a este sólo paño y cual sería la temática del tercero, puesto que se sabe que en uno de ellos figuraba la "historia de la muerte", como se menciona en el inventario de 1641.

CARTONISTAS Y TAPICEROS QUE TEJIERON LA SERIE

Se ignoran los talleres en que fue tejido y el lugar de procedencia, solamente se pueden hacer algunas deducciones mediante su comparación con otros tapices de la época.

Las constelaciones que figuran en la zona inferior del astrolabio se disponen sobre un montículo de tono verdoso sembrado de profusión de ramilletes floridos, que hacen recordar al grupo de tapicerías conocidos como de "mil flores", tradicionalmente atribuidos a talleres franceses y que también se tejieron en los talleres flamencos.

S. Schneebalg-Perelman (12) realiza un análisis de la cuestión, e indica que no sólo se tejieron en Francia y en Tournai, sino también en Bruselas, de cuyos talleres se conserva un paño con las armas de Felipe el Bueno obra de Jean de Haze, pudiendo distinguirse sus ramos de flores, más elegantes y realistas que los de Tournai.

A mediados del siglo XV, los duques de Borgoña encargaban tanto a Bruselas como a Tournai, estos paños caracterizados además por los pequeños animalillos que acompañan a los ramilletes. Los tapiceros poseían varios modelos para su confección y se tejieron en la mayoría de los talleres de los Países Bajos, Bruselas, Tournai, Lovaina, Enghien, Audenarde, etc.

La autora establece una comparación entre las producciones de Tournai y Bruselas, e indica que el dibujo de Tournai es menos cuidado, con las plantas más

entrelazadas y el tejido menos regular. En Audenarde el dibujo es todavía más esquemático y el tejido más grosero.

La más celebre de las series de "mil flores", es la "Dama del Unicornio" atribuida en un principio a talleres ambulantes de las orillas del Loira y actualmente a Bruselas, aunque no todos comparten esta opinión. Esta serie se compone de seis paños en los que seis jóvenes con diferentes atavíos se dedican a diversas actividades relacionadas con los cinco sentidos, acompañadas por un león y un unicornio. Las Damas se sitúan sobre una isla azul verdosa sembrada de ramilletes y el conjunto sobre un fondo rojo.

El fondo del astrolabio semejaría la isla, sustituyendo las constelaciones a los animalillos que figuran en aquellas. El color rojo sobre el que destacan las escenas en ambas tapicerías se cita en los inventarios de los duques de Borgoña.

Las tapicerías de "mil flores" carecen de orlas, como sucede en ésta.

Otras tapicerías con el motivo de mil flores serían por ejemplo, la "Partida para la caza" y "las alegorías" de la antigua colección de Martin Le Roy.

Se relacionan con la "Dama del unicornio", "la Historia de Perseo", "Penélope" de la serie de "las mujeres ilustres", "Semíramis, reina de Babilonia", "Pentesilea", "Cristo en la cruz", o las "cazas de Maximiliano".

Entre los tapiceros activos en Bruselas en esta época, S. Schneebalg-Perelman cita a Jean de Haze y Gilles Van de Putte.

Si se comparan las flores del tapiz de los Astrolabios con otros "mil flores" se aprecia una menor variedad, aunque ofrecen más puntos de contacto con las tapicerías de Bruselas que con las de Tournai.

P. Kjellberg (13) lo atribuye a talleres de Tournai por "las hachures" o plumeados perpendiculares a los pliegues para sugerir las sombras y el modelado de los tejidos.

Pita Andrade considera que es obra de talleres del norte de Francia (14).

En el catálogo de la exposición Circa 1492 la da como obra flamenca de Tournai y se fecha entre 1450-1500 (15)

Tapiz: Los Astrolabios.

Taller: Tournai o Bruselas.

Tamaño: 4,15 m. X 8 m.

Materia: Lana y seda.

Rótulo:

1.^a Cartela: ...ag sub potentia primi motoris agente/...m... ad hoc apt(m) sua ec agilitate/...dicu(n) po... celu(m) re...ems rege(n)s motu(m). (...actuando bajo la potencia del primer motor...).

2.^a Cartela: sub polo volvitur celum sic ornatum stellis fixis tam per aquilonis locum/per austru juxta diverses effectus diversis aptantur figuris hominum/et alteris figuris et planetis motum circulus conservat sub se zodiacus. (Así adornado con las estrellas fijas, el cielo da vueltas bajo el polo, tanto a través de la región del viento norte como del viento sur de acuerdo con sus diferentes efectos adoptan diferentes figuras de personas y otros signos y planetas y el círculo del zodiaco guarda bajo el mismo su movimiento).

3.^a Cartela: Abrachis cognovit p(er) philosophiam hec astrologia et per scienciam/unde virgilius poeta loquitur alii q(uam) plures et hanc notitiam iam habe(n) homines per geometria(m) et aritmeticam numer(us) panditur. (Abractus comprendió a través de la filosofía y a través de la ciencia los hechos de la astrología de la que hablaba el poeta Virgilio muchos otros ahora tienen esta noticia los numeros se explican por la geometría y la aritmética).

Descripción:

La composición se puede dividir en tres calles en sentido vertical que forman parte de una escenificación explicada en tres cartelas situadas en la zona superior del tapiz, a modo de pergamino con los extremos enrollados, las dos laterales en azul con caracteres en crema y la central crema con los caracteres en azul, que dicen:

1.^a Cartela:

"...ag sub potentia primi motoris agente/...m... ad hoc apt(m) sua ec agilitate/...dicu(n)t po.. celu(m) re...ens rege(n)s motu(m).

2.^a Cartela:

"sub polo volvitur celum sic ornatum stellis fixis tam per aquilonis locum/per austru juxta diverses effectus diversis aptantur figuris hominum/et alteris figuris et planetis motum circulus conservat sub se zodiacus".

3.^a Cartela:

"Abrachis cognovit p(er) philosophiam hec astrologia et per scienciam/unde virgilius poeta loquitur alii q(uam) plures et hanc notitiam/iam habe(n)t homines per geometria(m) et aritmeticam numer(us) panditur".

Traducción:

1.^a Cartela:

...actuando bajo la potencia del primer motor...

2.^a Cartela:

Así adornado con las estrellas fijas, el cielo da vueltas bajo el polo, tanto a través de la región del viento norte como del viento sur de acuerdo con sus diferentes efectos adoptan diferentes figuras de personas y otros signos y planetas y el círculo del zodiaco guarda bajo el mismo su movimiento.

3.^a Cartela:

Abractus comprendió a través de la filosofía y a través de la ciencia los hechos de la astrología de la que hablaba el poeta Virgilio muchos otros ahora tienen esta noticia los números se explican por la geometría y la aritmética.

A la izquierda se representa la escena a que se refiere la primera cartela: cada una de las categorías o personajes lleva indicado su nombre respectivo, bien sobre el fondo del tapiz, o en sus vestiduras.

En el ángulo superior, sobre rayos dorados, ondulados de distinto grosor y longitud, se destaca un busto de perfil hacia la derecha: "potentia primi motoris" PODER DEL PRIMER MOTOR, es un anciano de luengas barbas, bigotes blancos y melena corta y rizada. Viste túnica y manto de terciopelo azul oscuro, con cuello y forro de piel y cenefa dorada ornada de pedrería. Con un brazo extendido señala a una esbelta joven, levemente vuelta a la derecha y con sus rodillas ligeramente flexionadas. Al lado de su cabeza se lee: "agilitas mobilis" MOVIL AGILIDAD. Viste larga y pesada túnica de terciopelo azul oscuro, con grandes piñas doradas, que cae en pliegues quebrados, orlada en cuello y borde por ancha

cenefa dorada con pedrería. Lleva largas mangas perdidas, que parecen flotar en el aire, con maneras ribeteadas por las que asoman las mangas de la camisa. De finas facciones y frente amplia, va destocada y una melena larga y dorada, ceñida por una diadema, cae en cascada hasta su cintura.

Bajo la figura del primer motor, una joven cubierta en parte por los rayos, semiarrodillada y con el torso inclinado y vuelta hacia la derecha, mueve con ambos brazos una manivela que acciona el mecanismo del universo. Su melena ondulante, rubia y rizada sujeta por una cinta, forma como dos alas que parecen flotar. Se cubre únicamente con una túnica de tul transparente, que permite adivinar sus formas.

En el ángulo inferior, formando una diagonal con los personajes superiores, sentado, aparece "Athlas", la figura de mayor tamaño del tapiz. De perfil hacia la derecha, cubre sus piernas con ajustadas calzas rojas y botas altas de cuero flexible que forma numerosas arrugas. Viste jubón azul oscuro y ropa de brocado de oro sobre fondo rojo. Se cubre con manto de terciopelo azul oscuro, con cuello y forro de piel, festoneado por orla ancha y dorada cuajada de piedras azules y rojas, que cae sobre sus hombros y cubre sus espaldas; su cintura se ciñe con un cordón del que pende una gran argolla y una bolsa crema con flores en verde.

Athlas es un anciano, de facciones acusadas y nariz aguileña, con bigote, barba y melena largas y canosas, y con sus dos manos extendidas sostiene la bóveda celeste. Se toca con bonete azul, y ciñe sus sienes una corona.

En la parte central del tapiz, bajo la segunda cartela, aparece un astrolabio planisférico septentrional. Se representa la araña o red del mismo y su centro (círculo con una estrella) es el polo ártico o círculo polar. Se delimita por dos círculos dorados que contienen uno azul y las estrellas que se representan, también tienen un círculo interior o círculo zodiacal, en el que se indican los nombres de las constelaciones del zodiaco, que apenas se aprecian por estar muy mal conservadas las inscripciones respectivas. En los círculos exteriores o trópicos de capricornio van señalados los puntos cardinales: abajo el norte (septentrio), a la izquierda oriente (oriens) y a la derecha (occidens) del sur no se conserva la inscripción.

En la lámina del astrolabio, sobre fondo azul oscuro, arriba y abajo sobre montaña verde, varias constelaciones, representadas, como indica la leyenda de la cartela, por medio de figuras humanas u otras alegorías. Figuran mezcladas, tanto constelaciones australes como boreales.

El eje central divide a la esfera celeste representada en la lámina en dos zonas, la superior aparece tachonada de estrellas sobre el cielo azul y la inferior con el fondo totalmente cuajado de pequeños ramilletes de flores rojas y cremas sobre el fondo verde de la montaña.

En la mitad superior de izquierda a derecha, vemos, sobre el diámetro de la circunferencia a PEGASO, echado, del que sólo se aprecian los cuartos delanteros, es un caballo blanco con alas rojas y cremas; ORION,

personaje masculino de perfil hacia la derecha, con los brazos elevados, con ropón rojo de amplias mangas con vuelta crema, se cubre con paletoque de brocado rojo y oro sujeto con un broche en el costado, sobre su pecho cruza una banda azul oscura y se toca con sombrero rojo; los letreros de estas dos constelaciones que indicarían sus nombres apenas se aprecian. Tras la cabeza de Orion se representa la BALLENA ("balena"), como indica la leyenda, que permanece oculta en parte por los círculos del astrolabio.

A continuación, el AURIGA ("Auriga del eclidi u"), joven con melena corta y castaña en actitud de caminar hacia la derecha, viste ropa roja y calzas del mismo color y se cubre con saya de terciopelo azul oscuro que por unas aberturas laterales, con orla de pedrería, deja ver las piernas; las mangas llegan hasta el codo. Lleva cinturón y se toca con sombrero. Una de sus manos se apoya en su cintura y con la otra agita un incensario.

En el centro se sitúan tres constelaciones superpuestas, de arriba a abajo: CORONA, que carece de leyenda, es de oro, con cabujones y florones; COPA ("cipph (us)"), con pie poligonal facetado y nudo decorado con piedras preciosas, e HIDRA (...) con cuerpo de reptil y larga cola y cabeza con las fauces abiertas y mostrando la lengua.

Al otro lado, formando pareja con el Auriga, vemos a PROMETEO ("Prometeus"), que no es una constelación, representado como un joven de frente, que se cubre con túnica de terciopelo rojo con un amplio cuello blanco, lleva melena corta y flequillo, y ciñe sus sienes una

corona. Levanta su mano izquierda y con la derecha sujeta una cadena o cordón que pende de su cuello.

Sobre la cola de la hidra se posa el CUERVO ("corvus"), negro con las alas desplegadas hacia arriba y la cabeza en alto con el pico abierto. A continuación, CENTAURO (carece de leyenda), de perfil hacia la derecha, con el torso desnudo, barba, melena y bigote; con una mano levanta un escudo de reverso rojo y con la otra sostiene una maza; de sus cuartos traseros como semidoblados, sale una serpeante cola.

Sobre el diámetro, dentro del círculo zodiacal, de izquierda a derecha, TESEO ("these ") arrodillado hacia la derecha, viste camisa, calzas rojas, coraza azul con clavos dorados, gran cuello rojo y crema y botas altas y se cubre con casco; de su cuello pende una cadena. Con la vaina de la espada que empuñaría con la mano derecha y con la izquierda sujeta un escudo oro y rojo. Sobre el círculo polar enroscándose en torno suyo, DRAGON, un reptil monstruoso similar a la otra pero de menor tamaño, bajo su cabeza, la OSA MENOR ("ursa minor"), de tamaño diminuto y cubierta de siete estrellas, camina hacia la derecha. HERCULES semiarrodillado, con ropa roja y armadura, se toca con gorra y lleva una maza en sus manos.

Bajo el diámetro y fuera de la circunferencia interior, a izquierda y derecha respectivamente haciendo pareja, ANDROMEDA ("andromeda"), jovencita de perfil a la derecha, en actitud recatada con las manos juntas bajo la cintura, viste saya de brocado azul y dorado y ropa de terciopelo rojo con grandes aberturas laterales,

va destocada con larga melena rubia y ciñe sus sienes una diadema, debajo TRIANGULO ("triangul (us)") y SERPENTARIO (letrero ilegible), joven de frente que se cubre con túnica de brocado rojo y dorado con cuello blanco, se toca con turbante y sostiene con sus manos una serpiente que se enrosca en torno a su cuerpo.

Ya en el interior del círculo zodiacal, bajo el diámetro, a la izquierda CEFEO ("cephe"), anciano con barba y melena canosas, de frente, viste ropón azul de amplias mangas con vueltas de piel, se cubre con paletoque de brocado azul y oro de amplias mangas abiertas trapezoidales, con forro rojo de terciopelo y se toca con sombrero, tiene una mano levantada. CASIOPEA ("Casiopea") sentada en un trono dorado, con adornos calados en rojo ligeramente vuelto hacia la izquierda, viste túnica azul de moaré con orillo de pedrería y se toca con un turbante con barboquejo; levanta sus manos en ademán de protegerse los ojos.

A la derecha, la OSA MAYOR ("ursa maior"), caminando hacia la derecha, con estrellas en el lomo, bajo sus fauces CORONA (sin leyenda) y BOYERO ("boetes..."), joven caminando hacia la izquierda y con la cabeza hacia atrás, con armadura y casco azul, cota de malla y coraza roja con retícula dorada, de su cintura pende una espada y sostiene con ambas manos una vara que pasa tras su espalda.

Bajo los lóbulos inferiores de la red, de izquierda a derecha se representa en primer lugar al AGUILA ("aquila") hacia la derecha con las alas explayadas, la FLECHA ("hostila"); PERSEO ("perseus"), guerrero con

casco y la parte inferior de la armadura con jubón de brocado rojo y dorado con las mangas partidas longitudinalmente que permiten ver las rojas de la camisa; con su mano derecha blande una espada, mientras que con la izquierda sostiene la cabeza de la GORGONA ("gorgona") a la que ase por los cabellos. CISNE ("chinus"), personaje masculino de frente que hace pareja con el anterior, con traje de brocado rojo y oro, se cubre las espaldas con manto rojo de terciopelo con vuelta azul, orla de pedrería y capucha, a la cintura lleva una cadena de la que pende una espada, una de sus manos se apoya en el pomo de ésta y con la otra levanta un cetro. Bajo éste una LIRA y el DELFIN ("delphin (us)").

Bajo la tercera cartela se representan los personajes o alegorías que se mencionan en ella. En el centro, sentada en un rico trono con colgadura de brocado en el respaldo. FILOSOFIA, figura femenina suntuosamente ataviada con túnica de brocado rojo y oro de pliegues quebrados y manto azul (que cae sobre sus hombros) de terciopelo, se cubre con toca y turbante con forro de armiño y cenefa con pedrería; una de sus manos reposa sobre el corazón y la otra sobre su cintura. Apoya sus pies sobre una alfombra roja con decoración geométrica.

A ambos lados del trono se sitúan a la izquierda la ASTROLOGIA ("astrologia"), jovencita de frente con la cabeza vuelta a la izquierda, viste túnica de terciopelo azul oscuro ceñida por cinturón bajo el busto, con orla dorada y manga corta, el escote permite ver la camisa translúcida, cuyas mangas flotantes surgen a la altura del hombro, se cubre con manto crema con cenefa y forro

igual a la túnica que oculta uno de sus hombros y deja el brazo derecho al descubierto; con la mano izquierda se sujeta el manto a la altura de la cintura. Cubre sus cabellos con velo largo y flotante ceñido con una corona. No lleva atributo, pero con su brazo extendido señala la esfera celeste.

A la izquierda y a la misma altura VIRGILIO ("virgilius"), hombre barbado, con ropón de brocado rojo y oro y manto de moaré azul oscuro con forro de armiño y cuello de lo mismo, perfilado por orla de pedrería, que se abrocha con tira y cierra bajo la barbilla. Una de sus manos se apoya en su pecho y con la otra sostiene el manto; se cubre con gorro puntiagudo.

Justo debajo se situa ABRACHIS ("abractus"), vestido con ropa de terciopelo rojo con cuello y vueltas de las mangas de piel y cubierto con manto sin mangas y abierto en el lateral, de brocado rojo y oro con cinturón caído sobre las caderas, rematado en borlones azules y sujeto en el lateral con gran broche con cabujón azul central; se toca con gorro puntiagudo con franjas azules y rojas y vuelta azul; lleva barba puntiaguda, melena y bigote castaños.

A los pies del trono sobre un montículo se sientan las representaciones de la GEOMETRIA y la ARITMETICA. La primera a la izquierda es una jovencita de larga melena rubia, que cae sobre sus hombros, de frente; viste túnica de terciopelo azul con puños de piel, vestido blanco transparente de amplias mangas y ropa de brocado azul y oro, cuyo cuerpo lo constituyen dos franjas doradas con adorno de piedras que se juntan en el pecho

formando una sola central, el vuelo se extiende en amplios pliegues quebrados sobre el suelo; con el brazo derecho elevado sostiene un compás. Se cubre con manto en el que se lee "geometría" y corona.

A su lado a la derecha, levemente vuelta hacia ella, la ARITMETICA ("aritmética") lleva túnica de terciopelo azul con vueltas de piel y cuello triangular; se toca con turbante verde y rojo del que pende una larga cinta que se enrolla en su codo. Está escribiendo en un libro con una pequeña pluma.

En la primera escena o calle, explicada parcialmente por la cartela superior incompleta, le falta aproximadamente la mitad izquierda, sustituida por un fragmento de otro tapiz, en la zona central se representa la esfera celeste como un astrolabio en el que figuran constelaciones extrazodiacales. Según se explica en la cartela adoptan figuras de animales, objetos o humanas.

Como se indica asimismo en la leyenda son constelaciones tanto australes como boreales. En los catálogos de las exposiciones de Florencia y la Toscana de los Médicis y Circa 1492, se dice que obedecen a la iconografía establecida por Higino en su obra "Astronomica". Las constelaciones australes son: pegaso, orion, ballena, corona, copa, hidra, cuervo, Hércules, osa mayor, osa menor, triangulo, serpentario, flecha, cisne, lira, delfin, Perseo y las boreales: auriga, centauro, andromeda, cefeo, casiopea, boyero, aguilá.

En la calle derecha, la FILOSOFIA, entronizada

rodeada por la Geometría y la Aritmética, con sus respectivos atributos y la Astronomía o Astrología que señala la esfera celeste a modo de atributo.

Estas últimas corresponden a tres de las artes del Quatrivium. En la Edad Media, su estudio preludiaba al de la Filosofía, esfuerzo supremo de la inteligencia humana, sobre la que solo reina la teología, ciencia de Dios (16).

Dos personajes, Abractus, identificado en el catálogo de la exposición de Florencia y la Toscana de los Médicis como Hiparco y en el de Circa 1492 como Abraham, les acompañan.

La leyenda de la cartela explica la presencia de ambos, así como la de las artes representadas.

Las escenas laterales se relacionan con la central, el primer motor mueve, a través de una figura que no es posible identificar, la esfera celeste, que a su vez sirve de atributo a la Astrología.

Los autores que estudian este tapiz dan una interpretación similar. Pierre Kjellberg opina que en él se mezclan la teología, la mitología y el humanismo. Unos ángeles mueven la esfera celeste ante Dios, identificado como dueño supremo del cosmos (17).

Paralelamente a esta concepción divina del mundo de la Edad Media, se ilustran las teorías de la cosmología antigua de Ptolomeo sobre todo, por medio de personajes y símbolos que se despliegan en el interior de la esfera

y representan las constelaciones. Athlas sostiene la bóveda celeste. La escena derecha representaría las preocupaciones del hombre, que frente al misterio de lo desconocido, empieza a tomar conciencia de su personalidad, gracias al aumento de sus conocimientos (18).

Pita opina que es una muestra de como pueden coexistir y amalgamarse los elementos cristianos y paganos. El Creador, a través de una figura que personifica la agilidad, mueve una manivela que a su vez impulsa la esfera celeste, donde caben los signos del zodiaco que se desarrollan en torno a la estrella polar. Athlas contribuye con su esfuerzo a impulsar la esfera. A la derecha, se desarrolla una curiosa composición, con Virgilio, la Astrología, la Aritmética y la Filosofía. También indica que, Fernando Gallego se pudo inspirar en una fuente similar a la de este tapiz para el "cielo" de la biblioteca de la Universidad de Salamanca (19).

En el catálogo de la exposición Florencia y la Toscana de los Médicis, se explica de la siguiente forma: En el centro, el sistema de las esferas y representación tradicional, según Higino, de las constelaciones extra zodiacales, del hemisferio norte, cuyo polo constituye el centro del tapiz. En el lado izquierdo, dos ángeles apoyados por Dios Padre, mueven uno, (Agilitas mobilis) el primer móvil; al otro, todo el sistema de las esferas por medio de una manivela. Sentado a sus pies, Athlas ayuda sosteniendo con la mano la esfera. En el lado derecho, en torno al trono de la ciencia, Virgilio, el astrólogo Abrachis (Ipparco) y las representaciones femeninas de la aritmética, la

geometría y la astrología (20).

En el catálogo de la exposición Circa 1492, explica que en el centro del tapiz se representa el movimiento de los cielos, la esfera celeste es un astrolabio, activado por un angel que mueve la red con una manivela. La red es una proyección estereográfica de la esfera celeste con las constelaciones extrazodiacales del cielo norte con la estrella polar como centro, el círculo polar, el trópico de Capricornio. La trayectoria del sol se manifiesta en el círculo de la eclíptica. Las constelaciones extrazodiacales se identifican por inscripciones. Se representan según la tradición transmitida por las ilustraciones de la "Astronomica" de Higino.

A la derecha, Dios, identificado como el poder del primer motor. La personificación que ase la madre del astrolabio, sostenido por Athlas representa la agilidad del mundo (agilitas mobilis).

A la derecha, la filosofía, con la geometría y la aritmética a sus pies. A su izquierda Abraham (Abram) y encima Virgilio. Cerca de la esfera celeste, a la que señala con un dedo, la astrología (21).

Todos los autores identifican la figura que mueve la manivela como un ángel.

El elemento mitológico viene dado no sólo por la figura de Athlas, sino por la inclusión entre las constelaciones de dos personajes, Prometeo, quien, según una tradición, es quien crea a los hombres y roba el

fuego del Olimpo para entregárselo a los mortales (22) y Teseo, héroe nacional ateniense, su leyenda está muy influenciada por la de Heracles, con él conquista el vellocino de oro y combate a las Amazonas (23). En el astrolabio, se le empareja con la figuración de la constelación de Hércules.

Algunos autores opinan que las constelaciones se representan siguiendo las ilustraciones de la obra del español Cayo Julio Higino (28 a.C.-10 d.C.) "De Astronomia", basado en los Phainomena de Arato, agrupa las estrellas en cuarenta y dos constelaciones, que describe, y narra las leyendas que hacen referencia a ellas (24).

El personaje Abractus o Abrachis, como figura en la cartela se identifica en el catálogo de la exposición de Florencia y la Toscana de los Médicis como Hiparco, matemático y astrónomo griego, del que sólo han llegado hasta nosotros sus obras, "tres libros de comentarios sobre los fenómenos de Arato y Eudoxio" y Constelaciones. Casi todo lo que se sabe de él se conoce através de Ptolomeo (25).

La alusión a la astrología romana, en este tapiz, viene dada por la figura del poeta Virgilio. Si se puede hablar de una astronomía griega, no es posible hablar de una astronomía romana (26), algunos autores han visto en la Eneida de Virgilio un sentido cosmológico (27). En sus poesías se muestra muy interesado por los fenómenos astronómicos, que observa con una atención y competencia notables, como otros poetas antiguos, demuestra una atenta observación de la bóveda celeste y de las

constelaciones (28).

El tapiz no lleva cenefa, sólo un orillo azul oscuro, estrecho de 5 cm.

Los personajes destacan sobre fondo rojo. La composición carece de perspectiva.

Los únicos atisbos de paisaje se aprecian en la zona inferior a derecha e izquierda: montículos cubiertos de césped, sembrados de múltiples ramilletes de flores y rematados por crestas coronadas por árboles con flores y frutos.

La indumentaria, muy suntuosa y elaborada, sobre todo con terciopelos lisos y decorados, brocados y moarés, es la característica de la época y similar a la de otros tapices contemporáneos, como por ejemplo el paletoque de Orion y Abractus se aprecia también en otro personaje del tapiz Cristo ante Pilatos y Herodes y el atavio de la astrología es semejante al de Ester en la Historia de Ester y Asuero o a la figura de Roma en la Historia de César.

Los distintos personajes y representaciones alegóricas ofrecen unos rasgos individualizados y personales y como es propio de las tapicerías de la época ostentan leyendas indicativas para que sea posible su identificación.

A diferencia de la mayoría de los tapices góticos y pre-renacentistas es de destacar la claridad de la composición, sin presentar un abigarramiento de escenas

y personajes propio de las obras contemporáneas.

A la manera de un retablo se puede dividir en tres calles, con sus respectivas cartelas explicativas, de las escenas desarrolladas en cada una.

Su estado de conservación no es malo, aunque presenta numerosos zurcidos; la zona peor conservada es el aro exterior del astrolabio que deja al descubierto los hilos de la trama.

El tapiz fue restaurado el año 1975, forrándose; además llevaba por la parte posterior cosidos fragmentos de otros tapices que se quitaron.

Se expone en la actualidad en la sala I de la Sección de Bellas Artes del Museo de Santa Cruz, depositado por la Catedral de Toledo.

NOTAS:

- (1) Chefs, pág. 157.
- (2) Junquera, P.: "La astronomía en los tapices del Patrimonio Nacional". En Reales Sitios, nº 36. Madrid, 1973, pág. 18.
- (3) Chefs, pág. 157.
- (4) Chefs, pág. 157.
- (5) Pérez Sedano, F.: Datos documentales inéditos para la Historia del Arte Español. T. I, Madrid 1914, pág. 47.
- (6) Cedillo, Conde de.: Catálogo, nº 208.
- (7) Carlos V y su ambiente. Exposición Homenaje en el IV Centenario de su muerte. Toledo, 1958, pág. 256 nº 669.
- (8) Kjellberg, P.: "La tapisserie gothique sujet des constantes recherches, nouveaux trésors divulgués". Connaissance des Arts, 1963, pág. 161.
- (9) Pita, J.M.: Los tesoros de España desde Altamira a los Reyes Católicos. Ginebra, 1967, pág. 230-231.

- (10) Firenze e la Toscana dei Medici nell' Europa del Cinquecento. La corte, il mare e i mercanti.
Florenzia, 1980, pág. 327.

- (11) Revuelta, M.: Museo de Santa Cruz de Toledo.
Madrid, 1962, pág. 43.

- (12) Schneebalg-Perelman, S.: Un nouveau, pag. 167.

- (13) Kjellberg, P.: Op. cit., pág. 161.

- (14) Pita, J.M.: Op. cit., pág. 230-231.

- (15) Circa 1492. Art in the Age of Exploration. Washington
1991, pág. 214.

- (16) Chefs, pág. 155.

- (17) Kjellberg, P.: Op. cit., pág. 161.

- (18) Kjellberg, P.: Op. cit., pág. 161.

- (19) Pita, J.M.: Op. cit., pág. 231.

- (20) Firenze, pág. 327.

- (21) Circa 1492. Art in the Age of Exploration. Pág. 214.

- (22) Falcón, C.; Fernández Galiano, E.; López Melero, R.: Diccionario de la Mitología Clásica.
T. I, pág. 541.

- (23) Falcón, C.: Op. cit., pág. 593.
- (24) Vernet, J.: Historia de la Ciencia Española. Madrid 1975, pág. 72.
- (25) Gran Enciclopedia Rialp.: Tomo XI, Madrid 1972, pág. 821.
- (26) L'Astronomia a Roma nell'Età Augustea. Lecce, 1989, pág. 13.
- (27) L'Astronomia ..., pág. 124.
- (28) L'Astronomia ..., pág. 135.

PRE-RENACIMIENTO

=====

CAP. V. TAPÍZ DEL PADRENUESTRO

ANTECEDENTES E ICONOGRAFIA DE LA SERIE

La Catedral de Toledo posee un tapiz, conocido con las denominaciones de "Vida de la Virgen", "Escenas del pueblo de Israel" o "El Padre Nuestro".

En este paño se escenifican diversos pasajes del Antiguo y del Nuevo Testamento y varias representaciones alegóricas de cualidades morales. Su temática viene dada por las dos cartelas con leyendas de la orla inferior en las que se leen las primeras frases del Padre Nuestro y los episodios relatados guardan alguna relación con él, aunque varios se refieren a la Virgen.

El culto a María fue aumentando a lo largo de toda la Edad Media. En el siglo XV fue objeto de un gran fervor. Según la doctrina llamada tipológica, los teólogos recogían paralelos o concordancias entre el Antiguo y el Nuevo Testamento como fundamento de la autenticidad de la doctrina cristiana. Entre las obras basadas en estas teorías destacan la "Biblia Pauperum" y el "Speculum Humanae Salvationis" (1).

Las oraciones como fuente de inspiración para las tapicerías no son raras; así, existen algunas dedicadas al Credo. En una de ellas, de fines del XV o principios del XVI, se narran los cuatro primeros artículos con las escenas divididas por columnillas. Se conserva en el Museum of Fine Arts de Boston.

Existe un segundo tapiz con el cuarto, quinto y sexto artículos del Credo, de principios del siglo XVI, procedente de la Catedral de Toledo, ahora en el Boston College. Otro con el séptimo, octavo y noveno se conserva en el Ayuntamiento de Bruselas. También hay

algunos fragmentos más.

Los dos últimos ofrecen similitudes en la composición con el tapiz del Padre Nuestro, con múltiples escenas superpuestas que no aparecen separadas por estructuras de retablo.

En la Salve se inspiran los tapices de la catedral de Palencia de este mismo periodo.

En el siglo XV y comienzos del XVI, los cartonistas se nutrian en varias fuentes, entre ellas las Xilografías; Emile Mâle señala que existía un conjunto xilográfico célebre que se llama "La oración dominical" donde se ilustra y comenta el Padre Nuestro (2).

El teatro también actúa sobre la iconografía de los siglos XV y XVI en nuevas escenas, vestidos y decorados. Los misterios se remontan al siglo XI y enlazan con el drama litúrgico del XII y XIII. El siglo XV es el gran siglo de los misterios (3).

Existe además una relación con el teatro moralizante, no sólo con el religioso, del siglo XV y comienzos del XVI. Algunos temas eran objeto de representaciones teatrales, Moraldades, muy populares entre la población de Bruselas. Entre estos temas se pueden citar la parábola del Hijo Pródigo, o la de los obreros de la Viña, ambas realizadas también en tapicerías. La alegoría del Padre Nuestro, que inspira este tapiz de la catedral de Toledo, se representó más de una vez como Moralidad (4).

No se ha localizado documentación en el archivo de la Catedral referente a este tapiz, ni tampoco lo mencionan Elías Tormo y el conde de Cedillo. En el catálogo de la Exposición de Carlos V y su ambiente (5), figura como "La Vida de la Virgen y el pueblo de Israel".

En el catálogo de la mencionada exposición las escenas se identifican de la siguiente forma: "Jesucristo y la Virgen entre dos ángeles, la Santísima Trinidad, la Visitación, Zacarías, San Juan Bautista, la Coronación de la Virgen, Moisés y Aarón, el arca de la alianza, Mardoqueo y Ester, y David", por ello su denominación como la Vida de la Virgen y el pueblo de Israel.

CARTONISTAS Y TAPICEROS QUE TEJIERON LA SERIE

Se desconoce quien pudo ser el autor del cartón.

El tapiz carece de marcas, por lo que no es posible identificar el lugar ni el taller en que fue realizado. Las marcas no fueron obligatorias hasta 1528 fecha probablemente anterior a la confección del mismo.

Presenta similitudes compositivas con series como la "Redención del hombre" o el tapiz del Credo del Ayuntamiento de Bruselas como son la disposición en dos registros, el empleo de elementos vegetales relleno los espacios vacíos entre las escenas o los personajes, la carencia de perspectiva, o la profundidad conseguida mediante la superposición de las secuencias.

También es semejante la indumentaria, el empleo de textiles como revestimiento de los fondos con motivos como compartimentos curvilíneos de líneas ondulantes que contienen piñas o palmetas, muy en boga en la época, también usados para los brocados.

Todo ello permitiría dar a esta pieza una datación entre 1510-1520 y atribuirle a la ciudad de Bruselas.

Tapiz: El Padre Nuestro.

Taller: Bruselas.

Materia: Lana y seda.

Tamaño: 4,05 x 8,03 m.

Rótulo:

Pater noster que es i(n) celis/sanctificetur nome(n)
tu(um) adveniat regnu(m) tuu(m) fiat voluntas/tua sicut
in celo et in terra.

Descripción:

La composición se puede dividir en dos registros, el superior más pequeño y con las figuras de menor tamaño. Algunas de sus escenas invaden el campo del registro inferior.

En el superior se presentan cinco episodios, con pasajes del Nuevo Testamento y representaciones alegóricas y en el inferior, al menos tres y personajes aislados. Debido a la mala conservación de las leyendas, pese a que casi todas las figuras llevan su nombre correspondiente, en algunos casos los motivos son de difícil interpretación.

En el ángulo superior izquierdo se escenifica el momento en que Jesús enseña a orar a sus discípulos, relatado por el evangelista San Lucas en el capítulo XI, versículos 1 a 4: "Una vez estaba él orando en cierto lugar; al terminar, uno de sus discípulos le pidió: Señor, enséñanos una oración, como Juan les enseñó a sus discípulos. El les dijo: Cuando recéis decid: Proclámese que tú eres santo...".

Ante un montículo que se corta abruptamente, con la superficie ondulada en la que crecen árboles y arbustos minuciosamente dibujados, sobre el césped, se sienta Jesucristo con barba y melena larga castañas. Lleva túnica crema que cae en amplios pliegues quebrados y arrastra por el suelo; se decora con cenefa de motivos vegetales en el borde, mangas y cuello. Apoya una de sus manos en el corazón y con la otra sostiene una filacteria que reza: "SIC AUTEM ORATUS PATER NOSTER".

En torno suyo se agrupan los apóstoles; en primer término uno de ellos ataviado con túnica roja, porta una filacteria en la que se lee: "D(OMI)ÑE DOCE NOS ORARE", tras éste asoma la cabeza otro, de azul, con gran cuello de piel, tocado con un gorro crema decorado con franjas rojas y, a su lado, otro con la misma indumentaria y destocado. Más retrasados, un anciano con barba blanca y turbante, dos con el cabello descubierto y finalmente otro con gorra roja, de los que únicamente se ve la cabeza.

A la derecha figuran los restantes Apóstoles. Trás Jesus, aparece la cabeza de un anciano y a su lado uno viste túnica de brocado dorado, cubierta casi totalmente por un manto y junta sus manos en oración. Detrás se divisan las cabezas de otros tres, uno de ellos con gorra, delante se arrodilla otro que porta túnica roja en actitud de orar. Junto a Cristo, en primer término, se arrodilla una mujer, que vuelve su rostro hacia El, lleva rica túnica de brocado de oro sobre fondo rojo y manto azul que cae sobre sus espaldas; con una mano levantada señala a Jesús y con la otra sostiene un pliegue de su manto sobre el que en letras crema se lee

"ORACIO". Cubre sus cabellos con un velo blanco de menudos pliegues quebrados (foto 1).

A continuación de este episodio del Evangelio, se representan dos secuencias, tal vez relacionadas entre sí. En la zona más alta, junto a la cenefa del tapiz, la masa de nubes que figura en el firmamento se abre y sobre fondo dorado destacan tres ancianos, ataviados con túnica azul y ricas capas de brocado dorado, sujetas con broches al cuello; sobre sus blancos cabellos ciñen coronas imperiales; personificación de la Santísima Trinidad. A la izquierda dos ángeles de vestiduras dorada y roja respectivamente y alas polícromas; a la derecha se divisan las alas de otros y en primer plano un ángel y una joven con túnica roja y toca; tras ellas se asoman las cabezas de otras dos. Podría ser un símbolo de la Gloria (foto 2).

La segunda escena, más abajo y formando diagonal con la anterior se desarrolla sobre fondo de césped. Un ángel, a la izquierda, se oculta en parte tras el montículo que aparece en la escena del Padre Nuestro, con túnica crema y capa ornada por rica cenefa de pedrería; sostiene en sus manos un lienzo de contornos ondulados en que figura la Santísima Trinidad; en esta ocasión el Padre es un anciano coronado con túnica de brocado y manto de terciopelo azul y se sienta en un trono dorado junto al Hijo, más joven, con aureola y túnica roja; entre ambos en un círculo, la paloma que simboliza el Espíritu Santo.

Frente al ángel, a la derecha, otros tres dispuestos escalonadamente; el superior de blanco, lleva en sus

manos un lienzo que sostiene unas pequeñas figuras humanas desnudas; el central, con túnica verde lleva en sus manos un objeto que tal vez sea un sombrero, con leyenda de difícil lectura: "... RATE MORTALE...". A continuación, el otro ángel, con manto de terciopelo rojo de cuello dorado decorado en blanco, sostiene un cuadro enmarcado en que se ven un hombre de rojo y una mujer que viste túnica roja y manto verde, ambos en oración; trás ellos, las cabezas de otros, todos ellos con aureolas. Más retrasada, una mujer representa la Oración por el letrero que lleva en su manto "ORATIO". Aunque lleva el mismo atuendo que en la vez anterior en que figura en este paño, en esta ocasión con una de sus manos agita un incensario (foto 2).

La escena siguiente se desarrolla en la zona superior del tapiz, junto a la cenefa, y se relata en el capítulo 1 versículos 39-56: "En aquellos días se puso María en camino y con presteza fue a la montaña, a una ciudad de Judá y entró en casa de Zacarías y saludó a Isabel. Así que oyó Isabel el saludo de María, la criatura dió un salto en su vientre... ¡Bendita tú eres entre las mujeres y bendito el fruto de tu vientre! ¿Quién soy yo para que me visite la madre de mi Señor? En cuanto tu saludo llegó a mis oídos, la criatura saltó de alegría en mi vientre. Y idichosa tú, que has creído! Porque lo que te ha dicho el Señor se cumplirá. Entonces dijo María: Proclama mi alma la grandeza del Señor, se alegra mi espíritu en Dios mi Salvador, porque se ha fijado en su humilde esclava. Pues mira, desde ahora me felicitarán todas las generaciones porque el Poderoso ha hecho tanto por mí: él es santo".

En primer lugar, la Oración, esta vez en forma de ángel que vuela en el cielo, aunque su indumentaria sigue siendo la misma que en ocasiones anteriores, en el manto se lee "ORATIO" y porta en sus manos una filacteria con caracteres muy borrosos. Ante él caminan cuatro personajes o representaciones morales, cada una con su nombre correspondiente indicado. En primer plano un hombre con capa de terciopelo rojo y cuello en pico tocado con un turbante blanco que lleva en sus manos un sombrero, en su manto reza en letras crema "HUMILITAS", se apoya en un bastón; le sigue otro ataviado de azul y tocado con gorro rojo en el que con caracteres crema dice "HONESTAS", tras él asoma la cabeza de otro cubierta por un gorro marrón; sobre él, en el cielo en letras muy borrosas negras "PENID..." y finalmente, algo más adelantada una anciana vestida de rojo, que tapa su cabeza y cuello con un pañuelo blanco, camina apoyada en un bastón y porta un objeto sobre su cabeza con un letrero en crema "PATIENTIA".

Algo más adelantadas, la Virgen María, con túnica de brocado rojo y dorado y manto azul sobre los hombros y rubia melena, de perfil, frente a Santa Isabel, con túnica marrón y manto rojo cubre su cabeza y su cuello con un velo blanco plegado y apoya una de sus manos en el vientre de su prima. Sobre sus cabezas en una filacteria las palabras del magnificat: "SANCTU(M) NOMEN EIUS" (foto 2).

El episodio transcurre al aire libre, en un terreno con pequeños matorros y ante un montículo cubierto en su cima por tupida arboleda.

Delante de un edificio crema, con cubierta a dos aguas azul oscura, Zacarías de perfil, con lujoso manto de brocado de oro y capucha de terciopelo azul, sobre la que lleva sombrero rojo, apoya una de sus manos en sus labios, tal vez indicando su imposibilidad de hablar o bien por haber recuperado el uso de la palabra, contempla a un anciano vuelto hacia él, con túnica marrón y manto azul, que cruza sobre su pecho, y tocado con rojo turbante. Sobre la pared del edificio, en letras doradas, se lee "SACHARIAS".

Tras Zacarías, sentado sobre una pequeña tapia de ladrillo, se sienta San Juan Evangelista, identificado por el caliz y el dragón que le acompañan; se cubre con túnica roja que cae en amplios pliegues; sobre uno de sus hombros y la espalda una capa azul, en su mano derecha sostiene una pluma y con la izquierda sujeta una filacteria con caracteres borrosos "... SANTIFICI..."; levanta su cabeza, de larga melena castaña, contemplando la escena que se desarrolla ante sus ojos (foto 3).

Junto al edificio, entre las nubes, oculto por un remiendo, se ve parte de la capa roja y la corona de un personaje que tal vez fuese una de las personas de la Santísima Trinidad; tras él una filacteria con diminutos caracteres casi ilegibles "PATER..."; se vuelve hacia la siguiente representación.

Junto a un arbusto de frutos rojos, se alza sobre un alto basamento la pared de una edificación flanqueada por finas columnas y cubierta por un gran dosel con grandes motivos vegetales, azules sobre fondo crema.

Ante éste, en un rico trono de madera dorada se sientan dos personajes: un anciano de barbas blancas y larga melena, con túnica de brocado y manto rojo sujeto por broche en el cuello y con rica corona; se corresponde con la figura de Dios Padre, representada en la segunda escena de este registro. Sostiene en su mano un cetro y apoya la otra en su pecho. A su lado se sienta una mujer, que se cubre con manto verde con cuello de piel; se toca con velo blanco que cuelga sobre sus hombros, en sus sienes una corona, apoya su mano en su corazón y con la otra sostiene un objeto que no se identifica. Dirige su mirada hacia el Padre, y parece conversar con El. Sobre el trono en letras doradas que no se distinguen, figura su nombre. Podría tratarse de la Virgen María o tal vez una virtud.

A la derecha del sitio, una joven en pie, con túnica de brocado dorado y manto rojo con vueltas de piel marrón, tocada con capucha roja ribeteada en verde y crema, extiende sus manos ante ella; sobre su cabeza, en el dosel en caracteres dorados, se expresa su nombre ilegible, se trataría de alguna representación moral.

Ante ella, en un nivel inferior, un personaje cuya indumentaria se oculta en parte tras un remiendo, cubierta por capa marrón y con velo que tapa sus cabellos y cruza sobre su cuello. Más abajo, sobre la grada, se arrodilla otro, con manto blanco de menudos pliegues, tachonado de soles dorados, sobre su melena rizada, corona de estrellas. Trás él una filacteria cuya primera parte, detrás de su espalda, es ilegible; en la segunda se lee "REGNU(M) GLORIE". Esta se despliega sobre una joven, arrodillada ante Dios Padre y frente al

personaje anterior, que viste túnica azulada y manto rojo y se toca con capucha roja con vueltas azules decoradas en crema; sobre su manto, en caracteres cremas, podría leerse: "QUERIMONIA". Lleva en sus manos un libro abierto.

A la izquierda del trono, enfrentada a la figura situada a la derecha, una joven con las piernas flexionadas, túnica azul verdosa y manto marrón que cae sobre sus hombros, se toca con una especie de turbante y lleva en sus manos dos pares de cuerdas; sobre ella, en el dosel y en letras crema "VOLUNTAS".

En un plano inferior, a los pies del personaje con manto de soles y dándole la espalda, aunque vuelve su rostro hacia él, se arrodilla una mujer con túnica de brocado y cubierta la cabeza con velo, ceñida la cintura con un cordón. En una de sus manos lleva un espejo y apoya la otra en el suelo; a su lado se lee "SUP(ER) VIA"; el espejo es uno de los atributos de la soberbia (foto 4).

A la derecha, sentado en las gradas una figura masculina, se sienta y sostiene una pluma en su mano. Se tapa con manto rojo de pliegues quebrados y cuello de piel y sobre su melena castaña lleva un tocado. Sobre su cabeza flota una filacteria de leyenda muy borrosa, ilegible (foto 5).

Al aire libre se desarrolla el último episodio del registro superior, con árboles al fondo. Las nubes se abren para dejar ver parte de un trono en el que se sienta la Santísima Trinidad, de la misma forma en que

lo hace en la segunda escena y con el mismo atavío. Junto a ella a la izquierda, una joven de túnica verdosa que ciñe una corona, oculta en parte por otra arrodillada delante con túnica similar de amplias mangas y manto rojo, con pequeñas llamas de oro, junta sus manos en oración; sobre sus ropajes se lee "CHARITAS" en crema. El rojo y las ardientes llamas son símbolos de la caridad, de un corazón ardiente.

A la derecha, con las piernas ocultas bajo las nubes, una joven de azul con turbante rojo sostiene en sus manos una corona. Sobre su cabeza el busto de un ángel con una filacteria azul, en donde se lee en caracteres crema "REG(N)U(M) GLORIE". En un nivel inferior y formando diagonal con el personaje anterior, vuelve a representarse la figura de la ORACION, con incensario, uno de sus atributos característicos; está situada de perfil, como los anteriores y en su manto se lee "ORACIO".

Tras la Oración, dos jóvenes, una con túnica verdosa y manto con soles dorados sobre fondo blanco, lleva en una mano una vasija metálica, de pie poligonal, astil con nudo central, y tapa y copa formando una esfera, con la otra sostiene un báculo rematado en cruz. Estos dos atributos corresponden a la Fe, aunque el letrero en que se lee "FIDES" está junto a la otra jovencita, ataviada de azul, cubierta la cabeza con velo blanco que cae sobre sus hombros y que sostiene en sus manos un libro abierto, lo que simboliza asimismo a la Fe. Una de ellas tal vez sea la Esperanza.

Tras la oración y a su mismo nivel, un joven de larga

melena rubia, que viste túnica de brocado y manto de terciopelo azul con cuello de piel, lleva en una mano un sombrero y con la otra sostiene una filacteria que rodea su cabeza; en caracteres muy borrosos se lee "REGNUM TUU(M) ECLESIE" (foto 6).

En el registro inferior, en primer lugar, en el ángulo izquierdo, sobre una roca alta y junto a un árbol, se sienta un hombre maduro, con amplia túnica azul y manto rojo que cubre su pecho, sobre su cabeza gorro crema con franjas rojas, apoya una mano sobre su rodilla, mientras que con la otra sostiene una filacteria en la que se lee "PATRI...". Tal vez sea uno de los profetas. Frente a él se arrodillan varios personajes. En primer plano, el rey David. Viste túnica de brocado dorado y manto de terciopelo azul con motivos vegetales en crema como cenefa; sobre el cuello de armiño reza "DAVID" y porta una filacteria: "AD TE LEVAM OCULOS MEOS QUI HABITATIS IN CELIS" (Salmo XXII, 1); parte del manto está sustituido por un remiendo. En un plano más elevado y formando diagonal, en primer lugar una mujer con manto rojo, que cubre su cabeza con un velo, extiende una mano y con la otra sostiene uno de sus pechos, en dorado se indica su nombre, casi ilegible. Más arriba la cabeza de una joven cubierta con toca blanca que eleva sus manos, y sobre ella, más retrasada, otra con manto marrón y toca blanca que une sus manos en oración; la leyenda de su velo es muy borrosa. Sobre el rey David una joven con toca blanca plegada y rico manto de brocado, en el que figura su nombre "OBSERVANCIA", está arrodillada (foto 7).

Entre esta escena y la siguiente, e invadiendo en

parte el registro superior, una figura aislada, Job, personificado como un anciano de larga barba y cabello blanco, con túnica de brocado rojo y oro y con piel colgando del cuello, de perfil y semiarrodillado; porta filacteria en la que reza "QUI SOLIDISSIMI QU(A)SI ERE FUSI...Job XXXVII" (libro de Job cap. 37 vers. 18) (foto 8).

La representación central del tapiz se ciñe en torno al Arca de la Alianza, en forma de arqueta con cubierta a dos aguas, decorada con motivos elípticos que contienen hojas. El cuerpo ornado con figuras cobijadas bajo arcos, sobre un paño del que asoman los flecos. Se asienta sobre alta basa sustituida casi totalmente por dos remiendos. La rodea un nutrido grupo de personajes. En primer plano, caminan juntos Moisés y Aarón. El primero, algo más elevado, se cubre con capa roja que deja al descubierto la parte inferior de la túnica y el amplio cuello en pico. Se toca con gorro azul con rombos crema sujetos por un paño verde anudado bajo la barbilla. Aarón viste túnica azul clara, corta capa de brocado dorado de cuello azul y con campanillas doradas pendientes en la zona inferior y parece conversar con Moisés, quien se apoya en un bastón muy alto que llega hasta la escena de la Visitación. Sobre sus vestiduras llevan inscritos sus nombres respectivos, "MOISES" y "ARON".

Junto al Arca, en un plano más elevado aparece un personaje de pelo blanco rizado, ataviado con túnica azul de cuello dorado adornado con pedrería; lleva un objeto en sus manos que ha desaparecido, sustituido por un remiendo, y dirige su mirada hacia otro, semioculto

trás Moisés, con amplio cuello de piel y tocado rojo adornado en crema. Entre ellos asoma la cabeza un hombre con turbante rojo y túnica de moaré azul.

Aún más retrasados, una joven tocada con velo, otro con turbante y dos más, con gorro de piel y turbante respectivamente. Trás el Arca, cuatro hombres y tres mujeres, con tocados distintos; de todos ellos, únicamente es visible la cabeza.

A la derecha, el busto de un caballero, con túnica de moaré rojo y manto azul, cubre sus cabellos blancos con gorro azul y conversa con otro, vestido con túnica de damasco azul con motivos en crema; las mangas, ocultas en parte por un remiendo, son amplias y forradas de moaré rojo; lleva sombrero del mismo color. Entre sus cabezas asoma la de otro personaje con turbante blanco.

Al lado del Arca se arrodilla un joven de larga melena castaña cubierta en parte por un gorro de piel con tiras doradas ornadas de pedrería, ataviado con túnica de paño marrón, y capa sin mangas verde; lleva cinturón de piedras y eleva una de sus manos mientras con la otra agita un incensario. En su manto leyenda muy borrosa "EB...".

En primer plano a los pies del Arca, otro joven arrodillado, destocado, de largas melenas rizadas y castañas y rica túnica de brocado dorado, que arrastra a sus pies, y cuello de piel; voltea un incensario en una mano y eleva la otra, parte de su vestidura ha desaparecido sustituida por un gran remiendo de otro tapiz, en que se aprecian los ropajes de dos figuras,

dispuestas en sentido horizontal.

Tras él, también en primer término, un personaje sentado de perfil sobre una roca contempla el Arca. Se cubre con capa rozagante, verdosa, que cae en pliegues quebrados sobre el suelo, con amplias aberturas laterales para sacar las mangas de la túnica de tono asalmonado; en una de sus manos porta un cetro y con la otra sostiene una filacteria sobre sus rodillas con la leyenda muy borrosa "QEND... DAS DEOS ET...", con larga barba y melenas blancas, se cubre con gorra y corona, tal vez sea de nuevo el rey David (fotos 3, 9 y 10).

Una serie de personajes aislados enlazan esta escena con la siguiente. En primer plano, en pie, Judas Macabeo, con túnica de brocado dorado de amplias mangas con vueltas verdes y capa rojiza sujeta al cuello por un broche; cubre su melena castaña con turbante crema y azul decorado por franjas rojas muy estrechas; de su cuello penden gruesas cadenas y se aprecia a su costado el puño de su espada; eleva uno de sus brazos y con la otra mano sostiene una filacteria casi ilegible que arrastra por el suelo y cuyo extremo se decora con motivos vegetales, sobre su capa se lee "JUDAS MACH...". Tras él asoman las cabezas de otros tres personajes, uno de ellos con capa marrón que sujeta con sus manos, de rizada cabellera castaña tocada con gorro de piel; los otros dos se cubren con gorro. No llevan leyenda identificativa (foto 11).

La última secuencia de este registro ocupa el ángulo inferior derecho del tapiz, y se desarrolla en un interior figurado por un arco sostenido por dos columnas

y un templete a continuación sostenido por otras dos. El suelo va recubierto por alfombra crema con motivos vegetales en rojo. Un tejido similar se emplea para revestir las paredes.

En el centro, en un trono del que sólo se aprecia el dosel de brocado muy borroso, se sienta Esther, lujosamente ataviada, con túnica de brocado rojo y oro y capa de terciopelo azul con orla crema, y cofia dorada cuajada de predrería; coronada, lleva un cetro en sus manos. En el vuelo de la túnica se lee "HESTER". Ante ella se inclina Mardoqueo, con túnica moaré de cuello dorado con greca de perlas y cinturón similar; en una de sus manos sostiene el sombrero con vueltas verdes y eleva la otra hacia una filacteria que se despliega sobre el arco. Los caracteres están muy borrosos "...EST Q(UI) POSSIT RESISTERE TUE VOLUNTATE" (Esther, cap. 13 vers. 9). En su túnica se lee "MARDOCHE US" (foto 5). Tras él se escalonan tres personajes situados bajo el arco, que asoman sus cabezas contemplando a Esther; en primer término una joven de manto rojo con cuello de brocado rojo y dorado, un joven tocado con gorro rojo y una muchacha con cofia azul.

Junto a Esther, una joven de rojo con velo blanco y cofia de brocado, de la que sólo se ve la cabeza, lleva un letrero en letras doradas casi ilegible.

Bajo el templete, tras Esther, dos muchachas, una de ellas cubierta por manto marrón y cofia roja con listas azules y otra azul con toca roja y crema, llevan sobre sus vestiduras en letras doradas respectivamente "HUMILITAS" y "CO(N)FIDENCIA". Sobre ellas se eleva la

cabeza de una joven con toca de brocado (fotos 5, 6, 11, 12 y 13). En primer plano de perfil, se sienta otra vez el rey David, con capa de terciopelo rojo, ceñidor verde y amplia abertura lateral sujeta con broche, que deja al descubierto un faldellín corto de brocado rojo y oro y la pierna desnuda; eleva uno de sus brazos y con el otro sostiene una filacteria que cae sobre sus pies "DOCE... FACERE VOLU(N)TATEM TUAM", leyenda relacionada con la frase del Padre Nuestro contenida en la segunda cartela.

Toda la zona inferior del tapiz se cubre con menudos ramos de hojas que asimismo ocupan los escasos espacios vacíos entre las escenas y los personajes.

Aunque la mayor parte de los episodios transcurren al aire libre, las referencias al paisaje son escasas, figurando sobre todo en el registro superior y consisten sobre todo en árboles y plantas. Estos mismos se emplean también para rellenar los escasos espacios vacíos existentes entre los personajes. Son similares a los que aparecen en otras tapicerías de la época; árboles parecidos al situado a la izquierda del tapiz, junto a la orla, se ven en el tapiz de la "Adoración de los Magos" del Fine Arts Museum de San Francisco.

En el registro inferior, el paisaje lo constituyen pequeños montículos con franjas de hierba, de un modo parecido a algunos paños de la "Redención del hombre" del mismo museo. Las plantas que siembran el suelo en la zona inferior del tapiz, son de la manera característica de los tapices de Bruselas contemporáneos a éste.

Los caracteres fisonómicos de los personajes están

perfectamente trazados, presentando cada personaje rasgos individualizados.

La indumentaria es muy rica, realizada con gran diversidad de tejidos, como brocados, terciopelos, moarés, damascos y pieles. Los tocados masculinos ofrecen mayor variedad que los femeninos. En general las vestiduras son muy similares a las que aparecen en los tapices contemporáneos a éste.

El simbolismo de las escenas es de difícil interpretación en algunas ocasiones. La primera explicaría de modo gráfico las leyendas que figuran en las dos cartelas de la orla inferior, que contienen la primera parte del Padre Nuestro, pues en ella aparece Jesús enseñando a los apóstoles esta plegaria, acompañados de la representación alegórica de la ORACION, esta vez sin atributo.

En la segunda, más compleja, figura la Santísima Trinidad, simbolizadas las tres personas en tres personajes idénticos, con ricas vestiduras y corona imperial. Esta fórmula iconográfica, emparentada con la representación bizantina de la Trinidad como los tres ángeles que se aparecen a Abraham, está atestiguada, según Louis Réau (6), en Occidente desde finales del siglo XII y es muy popular en el siglo XV. Así figura también en varios paños de la "Redención del hombre" y en un tapiz del "Credo". Podrían simbolizar en esta ocasión el reino de los cielos, haciendo alusión a la primera frase del Padre Nuestro. A continuación, un ángel muestra en lienzo, otra forma de representar la Trinidad, con el Espíritu Santo en forma de paloma,

entre el Padre y el Hijo, entronizados; éstos presentan caracteres diferenciados, el Hijo sentado a la izquierda del Padre. Según Louis Réau (7), esta versión se extiende en el siglo XV, junto con la anterior, aunque el Hijo está habitualmente a la derecha del Padre.

Este ángel, que muestra el lienzo a otros tres, tal vez simbolice el cielo, otro sostiene ante él unas pequeñas figuras semiocultas entre nubes, quizás las almas de los difuntos, que figuran de manera similar en el paño del Juicio Final de la serie la "Redención del hombre"; el segundo, al ser difícil interpretar la inscripción y el objeto que muestra, su significado resulta más enigmático. El tercero porta una imagen de diversos santos, a la misma altura que la representación de la Trinidad, tal vez por gozar ya del cielo. También aparece la Oración, en esta ocasión con el incensario, uno de sus atributos. Su interpretación es difícil de precisar, así como su relación con el Padre Nuestro, si se exceptúa la figura de la Oración.

En uno de los paños de la "Redención del hombre" figura también una virtud que muestra una representación realizada en un lienzo.

El episodio de la Visitación, narrado a continuación, se sitúa como es habitual al aire libre y ante las puertas de un edificio; la Virgen y Santa Isabel se representan muy próximas, Zacarías también está presente en la escena. Otra vez vuelve a aparecer la Oración, ésta, en forma de ángel con incensario y una leyenda. Sobre ambas primas una frase correspondiente al magnificat "Santum nomen eius". En el siglo XV, la

Visitación se interpreta como la primera estación sobre la tierra del Redentor, fruto de las entrañas de la Virgen, según las revelaciones de Santa Mechthid de Magdebourg (8).

Cuatro virtudes acompañan a la Virgen y Santa Isabel de las que sólo pueden identificarse la Humildad, la Honestidad y tal vez la Paciencia, cualidades morales que serían propias de la Virgen.

En la escena siguiente, entronizada vuelve a aparecer la figura de Dios Padre, con una virtud probablemente, o tal vez la Virgen, sentada junto a El; les acompañan diversas figuras alegóricas de categorías morales, una de ellas la súplica con un libro en la mano puede aludir también a la Oración. Las leyendas de las filacterias hacen alusión al Reino de la Gloria. También figura un personaje sentado, tal vez algún rey o profeta.

La siguiente presentaría un carácter similar de representación del Reino de la Gloria, haciendo alusión a la primera frase del Padre Nuestro; la Trinidad, figurada como tres personajes idénticos entronizados, se acompaña por la Fe, la Esperanza y la Caridad, así como por la Oración. Un joven arrodillado hace referencia también al reino de la Iglesia en la filacteria que porta en sus manos. La Trinidad rodeada de las Virtudes figura también en varios paños de la "Redención del hombre".

En el registro inferior, el rey David sostiene en sus manos una filacteria en la que se lee uno de sus Salmos. David es una de las prefiguraciones de Cristo y su

antepasado directo. El Salmo que se menciona hace referencia también a los cielos.

Job es asimismo una de las prefiguraciones de Cristo y de sus apóstoles y es la imagen de las pruebas del alma cristiana, ejemplo de la virtud de la paciencia, de la resignación y de la constancia en la fe (9).

La escena central se desarrolla en torno al Arca de la Alianza. Como señala el libro del Exodo en su capítulo 37, después de la idolatría de los israelitas, Moisés, comprendiendo que son incapaces de adorar a Dios en espíritu, manda construir el Arca de la Alianza, donde deposita las tablas de la ley. Los teólogos cristianos de la Edad Media la consideran como uno de los emblemas de la Virgen que aloja en su seno a Jesucristo, significación similar a la de la escena de la Visitación.

Acompañan al Arca Moisés y Aarón, como constructor del Arca y como sacerdote, respectivamente. Moisés camina apoyado en una vara muy alta y Aarón ataviado conforme a su iconografía característica, tiara y manto adornado con cascabeles.

Adoran al Arca dos personajes, uno de ellos con el letrero poco legible a cuyos pies se sienta un rey, David o Salomón, representado en esta ocasión como un anciano de largas barbas blancas y con un cetro en la mano. La conducción del Arca de la Alianza por David a Jerusalén es la prefiguración de la Asunción de la Virgen y de la Coronación de ésta (10).

Judas Macabeo es uno de los heroes del Antiguo Testamento por las victorias obtenidas contra los enemigos de Israel; como se narra en el libro II de los Macabeos ordena un sacrificio expiatorio para que los muertos en la batalla fueran absueltos de sus pecados (11).

La última escena representa a Mardoqueo intercediendo por el pueblo judío ante Esther, para que suplique al rey Asuero en su favor; porque, según reza en la filacteria, no hay quien se oponga a la voluntad de Dios de salvar a Israel. Esther prefigura a la Virgen coronada y mediadora ante su hijo y también es la imagen de la iglesia (12).

En los dos ángulos inferiores del tapiz, figuran contrapuestos dos personajes a mayor escala, a la izquierda un profeta y a la derecha el rey David; ambos sostienen en sus manos sendas filacterias.

El empleo de dos personajes cerrando a ambos lados la composición del tapiz se utiliza en varios tapices de la época, como en el de la "Presentación en el templo" de la serie de la Vida de la Virgen, conservado en el palacio de Oriente de Madrid, y en algunos de los paños de la serie la "Redención del Hombre".

Como es usual en los tapices de la época, los distintos personajes, en la mayoría de los casos, se identificaban mediante leyendas que indicaban sus nombres respectivos, lo que ayudaba a interpretar el significado de las escenas. Idéntica función realizan los textos contenidos en las filacterias que portan

algunos de ellos, permitiendo en algunos casos averiguar la fuente utilizada. Estas leyendas complementan a las imágenes y facilitaban su comprensión por el espectador, reforzando de este modo el mensaje a transmitir.

La conservación del tapiz no es muy buena con numerosos rotos y zurcidos, algunos fragmentos han sido sustituidos por remiendos.

Se expone en la actualidad en la sala I de la Sección de Bellas Artes del Museo de Santa Cruz, depositado por la Catedral de Toledo.

ORLAS

La orla bordeada exteriormente es un orillo estrecho azul con franja central en crema; consiste en una estrecha guirnalda compuesta por ramas con hojas y diversas clases de flores, anudadas de trecho en trecho por lazos rojos. Los colores que destacan sobre el fondo azul son el crema, verde y rojo.

Por el interior las cenefas inferior y laterales se perfilan con orillo azul con franja crema y otro igual de estrecho, simulando una cinta orlada de pedrería. En la orla superior sólo lleva la lista azul y crema. Este tipo de orlas es muy similar al empleado en otros tapices contemporáneos.

NOTAS:

- (1) Schneebalg-Perelman, S.: Un nouveau ..., pág. 177.
- (2) Mâle, E.: L'Art religieux de la fin du Moyen Age en France. Paris, 1969, pág. 471.
- (3) Mâle, E.: Op. cit., pág. 35.
- (4) Steppe, J.K.: "Le triomphe des vertus sur les vices". En Tapisseries bruxelloises de la pre-Renaissance. Bruselas 1976, pág. 112.
- (5) Carlos V, pág. 258, nº 675.
- (6) Réau, L.: L'Iconographie de l'Art Chrétien. Tomo II, 1, Liechtenstein 1979, pág. 23.
- (7) Réau, L.: Op. cit., Tomo II, 1; pág. 24.
- (8) Réau, L.: Op. cit., Tomo II, 2; pág. 196.
- (9) Réau, L.: Op. cit., Tomo II, 1; pág. 312.
- (10) Réau, L.: Op. cit., Tomo II, 1; pág. 268.
- (11) Réau, L.: Op. cit., Tomo II, 1; pág. 303.
- (12) Réau, L.: Op. cit., Tomo II, 1; pág. 336.

CAP. VI.SERIE DE LA HISTORIA DE DAVID Y BETSABÉ

ANTECEDENTES E ICONOGRAFIA DE LA SERIE

La serie de la Historia de David consta sólo de un paño.

En los siglos XV y XVI son numerosas las series de tapicerías que se inspiran en episodios del Antiguo Testamento. La Historia de David es uno de los más populares, por lo que en los inventarios de las colecciones reales de varios países figuran con frecuencia los tapices de esta temática, como en las de Ana de Bretaña, Enrique VIII, Francisco I, Isabel la Católica, entre otros.

Los distintos autores que han estudiado estas series, opinan que esto se debería quizás al deseo de los monarcas de establecer para la monarquía un origen divino y sería David el primer ejemplo de ello; sin embargo, narran las hazañas bélicas y los episodios amorosos de David y Betsabé, con incidencia en la "vida privada y pecadora" del rey, por lo que se vería en ello no un relato histórico, sino que estaría concebida como una gran moralidad sobre la ética real, como un espejo de príncipes (1). Además ofrece obviamente una ocasión para reflejar el esplendor cortesano y las hazañas bélicas de los monarcas.

Son varias las versiones que se han tejido de la Historia de David. Se conservan varias series con esta temática en el County Museum de los Angeles, en la colección Myron Taylor de los Estados Unidos, en el castillo de Sigmaringen, en el Ayuntamiento de Bruselas, en la colección real española, en la Seo de Zaragoza, en la Universidad zaragozana, etc.

Las tapicerías del Museo de Cluny, han sido objeto de numerosos estudios. Algunos autores, difieren en la ordenación dada a los paños dentro de la serie.

G. Souchal, basándose en el relato de la historia de David tal como se narra en el II libro de Samuel en los capítulos VI, XI y XII, que sirve como base para la realización de esta serie, establece el siguiente orden (2):

1º. David transporta el arca de Dios a Jerusalén. Muerte de Oza.

2º. La armada de Joab se prepara para el asalto de la ciudad de Rabbath.

3º. Betsabé en la fuente es vista por el rey, que le envía un mensajero.

4º. Partida de Urías para el ejército; es despedido por Betsabé.

5º. David recibe la noticia de la muerte de Urías y la victoria de Joab.

6º. David recibe a Betsabé.

7º. El profeta Nathan reprende a David.

8º. Muerte del hijo de Betsabé y partida de David para Rabbath.

9º. Ataque y toma de Rabbath.

10º. Saqueo de Rabbath por la armada.

Hay quien propugna otra ordenación:

1º. Entrada del arca en Jerusalén.

2º. David da a los jefes de la armada la orden de luchar contra Rabbath (este sería el 5º de la ordenación anterior, interpretado como el anuncio de la muerte de Urías).

- 3°. Preparación del sitio de Rabbath.
- 4°. Betsabé en la fuente es vista por David.
- 5°. Urías es enviado a la muerte.
- 6°. David recibe a Betsabé.
- 7°. Nathan reprende a David.
- 8°. Muerte del hijo de Betsabé.
- 9°. Después de la toma de Rabbath, David se hace presentar las insignias de los reyes vencidos.
- 10°. Recogida del botín.

Para establecer este orden, Guy Delmarcel se basa en el examen de las piezas tal como fueron colocadas en la "Exposition des Tapisseries Bruxelloises de la pré-Renaissance" celebrada en Bruselas en 1976 al observar que la segunda se complementa con la tercera y las dos últimas ilustran un mismo episodio en dos tiempos (3).

Las escenas representadas en las distintas tapicerías se enumeran en dos cartelas que figuran en los tapices nº 1 y 10 respectivamente.

La serie comienza y finaliza, como en otras tapicerías de la época, con el personaje del "lector" o "autor", que introduce en el tema y bajo el que se sitúan las cartelas.

Siguiendo el relato del libro de Samuel, a veces varios capítulos se narran en un solo paño, mientras que en otros una tapicería entera está dedicada a un solo versículo.

Como ya se ha mencionado, la serie corresponde a la historia de los amores de David y Betsabé, y algunas

piezas están dedicadas a relatar las hazañas bélicas en que interviene Urías, el esposo de Betsabé.

El tapiz de la Catedral de Toledo corresponde al primero de la serie.

En la actualidad, la Catedral toledana posee este tapiz del siglo XVI y una serie del siglo XVII con esta temática, pero no son los únicos que ha tenido.

Según consta en un inventario realizado en 1503, poseía entonces cuatro paños de la historia del rey Saúl y del rey David, que figuran también en el de 1588; además en éste se menciona un paño de la historia de David que podría ser éste: "un paño grande rico de estofa de oro seda y lana que tiene la historia del arca quando la metió David en casa de Obededón y murió Ossa por aver tocado el arca costo seiscientos ducados". En el inventario del año 1641 se dice que faltan los cuatro paños de la historia del rey Saúl y del rey David y no figura el paño de David.

Según la tradición, el paño de David fue regalado a la catedral por el emperador Maximiliano (4), aunque, como se menciona en el inventario citado anteriormente costó seiscientos ducados, por lo que debió ser una compra.

Hacia 1582 el tapicero Juan . Gudiel de Talavera, le aderezó un agujero pequeño y le puso diez y siete tiras de angeo, por el trabajo cobró treinta y tres reales (5) por lo que la compra debió ser anterior a dicho año.

Elías Tormo al estudiar los tapices de la Catedral de Toledo (6) no menciona éste.

CARTONISTAS Y TAPICEROS DE LA SERIE

No se conoce con certeza el autor de los cartones, sin embargo generalmente la mayoría de los autores lo atribuyen a Jean van Roome por su similitud con la serie de la leyenda de Herkenbald, única obra documentada de J. van Roome (7).

Según E. Dhanens, que estudia la obra de este pintor (8), su fama se ha debido fundamentalmente a la tapicería. Se le ha atribuido gran parte de la producción de los cartones de tapices de comienzos del siglo XVI, sin que se hayan tenido en cuenta sus actividades en otros campos de la historia del arte.

Entre 1509 y 1521 gozó de gran consideración en los medios cortesanos de Bruselas. En 1510 se le encargaron los modelos de las esculturas de los duques de Brabante, que tenían que coronar los pilares de los bailios de la corte de Bruselas. Margarita de Austria apreció estos proyectos y le encargó los de las tres tumbas de su fundación funeraria de Brou a Boug-jen-Bresse. De ellos realizó varios, unos en estilo gótico y otros italianizantes. El conjunto de la iglesia se conserva casi intacto, destacando entre la obra de v. Roome las diez estatuillas femeninas en los nichos de alrededor de la tumba de Filiberto, pudiendo establecerse semejanzas entre estas figurillas y las que aparecen en la leyenda de Herkenbald y en otras tapicerías.

En 1513 la cofradía del Santo Sacramento de Lovaina le encarga el modelo de una tapicería, la leyenda de Herkenbald, que realiza en pequeña escala; el autor del

cartón grande fue un pintor llamado Felipe. Esta tapicería se conserva en los Museos Reales de Arte y de Historia de Bruselas. Amplía la leyenda con numerosos detalles y personajes accesorios. Es esencialmente plana pero, sin embargo, muestra interés por los elementos de perspectiva; los personajes son notables por su indumentaria suntuosa.

Muchas otras tapicerías de temas religiosos, cortesanos, alegóricos y mitológicos se pueden poner en relación con su obra.

También realiza proyectos de sellos del emperador Carlos V y dibujos para vidrieras, como la de la fachada del transepto de Saint-Rombaut en Malinas, que fue ofrecida por Maximiliano, Carlos V y la ciudad de Malinas. La vidriera ha desaparecido, pero se conserva el proyecto. Representa a los hijos de Felipe el Hermoso y Juana la Loca, que se sitúan en nichos o en balcones. Les representa de dos en dos y conversando. Este motivo aparece más de una vez en las tapicerías que se atribuyen a este pintor.

También se le atribuyen las pinturas murales de Busleyden, en Malinas. Cultiva además la pintura al óleo, como un retrato de Filiberto de Saboya.

Sophie Schneebalg-Perelman, que ha estudiado detalladamente la serie que se conserva en el Museo de Cluny (9), sugiere también como autor de los cartones los nombres de Leonard Knoest, así como otros pintores de la corte de Margarita de Austria como Jean Mostaert, Jean Gossart, los Van Coninxloo y Jacopo Barbari. Guy

Delmarcel, señala que es evidente la participación de varias manos en la ejecución de los cartones, basándose, entre otras consideraciones, en los detalles arquitectónicos de los tapices 5 y 8 de la serie que son ya renacentistas.

La serie carece de marca de tapicero y de lugar, por lo que se ignora el taller en que se tejió. Por la riqueza y categoría de la serie los distintos autores que la estudian opinan que procede de los talleres de Pierre d'Enghien, llamado también Pierre Van Aelst, que llegaría a ser el licero más famoso de su época en Bruselas. Ya en 1497 las cuentas de Felipe el Hermoso mencionan compras de tapices realizadas a este tapicero.

Realiza varios viajes a España, el primero en 1502. Por el fallecimiento del tapicero de Felipe el Hermoso, en Toledo es nombrado tapicero del archiduque. En este mismo año proporciona a Juana la Loca los seis tapices de la Devoción de Nuestra Señora. En 1506 realiza un segundo viaje y, a consecuencia de la muerte de Felipe el Hermoso, es encargado para llevar las tapicerías a Bruselas. A su vuelta en 1508 Carlos V le nombra tapicero suyo.

En primer lugar se le atribuyen tapicerías enumeradas en los archivos como la Misa de San Gregorio, la Historia de Troya, la Historia de Noé y otras varias.

Con su taller se relacionan las mas hermosas series de tapicerías de Bruselas, como los famosos "paños de oro" de la colección real española, de la que se tejieron otras versiones, la Glorificación de Cristo y

el famoso tapiz de oro llamado de Mazarino en la National Gallery de Washington. También se le atribuyen las 27 piezas de la Vida de Cristo y de la Virgen hoy en la catedral de Aix en Provence, así como piezas aisladas como la Virgen de la cesta del Museo Arqueológico Nacional de Madrid.

También se dan como salidas de sus talleres las composiciones inspiradas en los Misterios o representaciones teatrales de la época llamadas los Combates de las Virtudes y los Vicios o la Redención del Género Humano, de la que se conservan varias versiones, como la perteneciente al cardenal Fonseca que se conserva en las catedrales de Palencia y Burgos (dos de ellas en el Metropolitan Museum).

Otra serie tejida por él se inspira en los Triunfos de Petrarca, una de cuyas piezas se conserva en el castillo de Hampton Court y en el Victoria and Albert Museum de Londres. Algunos de sus tapices están fechados y firmados como el de la Pasión en Madrid que lleva la palabra Aelst y la fecha 1507. También hay una pieza firmada de la Historia de David y Betsabé en el castillo de Sigmaringen, fechada en 1520.

Pero de los talleres de Pierre van Aelst no sólo salieron tapicerías de estilo gótico o del proto-renacimiento, sino que su obra más famosa fue el encargo realizado por el papa León X, con cartones de Rafael, sobre los Hechos de los Apóstoles.

Los cartones fueron realizados en 1516 y se conservan en el Victoria and Albert Museum. La realización de los

tapices duró cuatro años. También con cartones de Rafael y sus discípulos realiza las escenas de la Vida de Cristo del Vaticano.

Otras tapicerías de estilo renacentista tejidas en sus talleres fueron los Grutescos y los Juegos de niños con cartones de Julio Romano. La serie de los Honores, de nueve piezas, fue adquirida por Carlos V en 1526.

La obra de Pierre van Aelst fue continuada por su hijo Pierre y por su nieto (10).

También se sugiere como tapicero de la serie de la Historia de David a Pierre Pannemaker, citado por el emperador Maximiliano por la compra de cuatro tapicerías de oro de David y Betsabé, aunque también es posible que éste colaborara con Pierre van Aelst (11).

Respecto a la fecha en que fue tejida la serie, se sitúa entre 1510, en que Van Roome realiza las estatuillas de la tumba de Filiberto, y 1528, en que se hace obligatorio marcar las tapicerías (12).

Esta serie de David y Betsabé a la que corresponde el tapiz de la "Entrada del arca en Jerusalén", presenta las características propias de las tapicerías de Bruselas del pre-renacimiento, algunas de ellas ya indicadas, como los grupos de plantas que se representan en la zona inferior, los pormenores del paisaje. También se observa la separación de las escenas por arcos y columnas, propias de la etapa gótica que no aparece, aunque continúa la disposición de las escenas en pisos en un espacio sin profundidad. La indumentaria tiene menos

adornos, con modelados especiales para los forros de piel. También es característica la orla, sobre todo los zarzillos de vid tradicionales.

Tapiz n.º1: Entrada del Arca de la Alianza en Jerusalén.

Serie: Historia de David y Betsabé.

Cartones: Jean van Roome.

Tapicero: Desconocido.

Taller: Bruselas.

Tamaño: 4,41 × 7,83 m

Materia: Lana, seda y oro.

Rótulo:

Ducitur archa sternitur osa. (El arca es transportada
Osa es derribado al suelo).

Rex David hosti bella paratque. (El rey David prepara
la guerra contra el enemigo).

Obsidet urbe plebs animosa. (El pueblo valeroso
asedia la ciudad).

Bersabee se fonte lavatque. (Betsabé se lava en la
fuente).

Descripción:

En la zona izquierda del tapiz, una arquitectura de estilo gótico encierra una estancia abovedada, en la que se vislumbra parte de un lecho, con dosel y cortinas, una de ellas anudada en la parte superior, al fondo, una balda con vasijas de distintas formas y a la derecha una ventana. Delante de ésta y ante un pupitre se sienta el lector, representado como un personaje anciano, de pelo corto y blanco, con manto de amplios pliegues quebrados, que apoya su mano sobre un libro con las páginas

abiertas y contempla la historia que se desarrolla ante su vista. Le acompaña un personaje de pie y en parte oculto tras él, con barba y sombrero, que le escucha atento. Sobre el asiento se apoya un gran libro cerrado, con rica encuadernación.

En el basamento del edificio, una cartela azul, en la que se narran en caracteres góticos tejidos en hilo de oro los acontecimientos principales que se describen en los paños de la serie:

DUCITUR ARCHA STERNITUR OSA (El arca es transportada. Osa es derribado al suelo).

REX DAVID HOSTI BELLA PARATQUE (El rey David prepara la guerra contra el enemigo).

OBSIDET URBE PLEBS ANIMOSA (El pueblo valeroso asedia la ciudad).

BERSABEE SE FONTE LAVATQUE (Betsabé se lava en la fuente).

Las dos escenas que se describen en el resto del tapiz se relatan en el capítulo VI del libro II de Samuel. Los primeros versículos (1-7), que corresponden al traslado del arca de la alianza de Gabaa a la casa de Abinabad y a la muerte del hijo de éste, Osa, se narran en el ángulo superior izquierdo en tamaño pequeño. Los versículos (9-16), relativos al traslado del arca de la casa de Obededón de Get a Jerusalén, ocupan el resto de la pieza.

El relato bíblico se sigue con fidelidad: "David... Con todo su ejército emprendió la marcha a Baalá de Judá para trasladar de allí el arca de Dios, que lleva la inscripción: "Señor de los ejércitos", entronizado sobre querubines. Pusieron el arca de Dios en un carro nuevo y la sacaron de casa de Abinadab; en el Cerro. Uzá y Ajió, hijos de Abinadab, guiaban el carro con el arca de Dios; Ajió marchaba delante del arca. David y los israelitas iban danzando ante el Señor con todo entusiasmo, cantando al son de cítaras y arpas, panderos, sonajas y platillos".

Un carro tirado por bueyes transporta el arca, en forma de edificio gótico con torre central, ante ella camina el rey David tañendo el arpa. Un nutrido cortejo, precedido por trompeteros, acompaña el arca.

Como indica el relato del libro de Samuel, los bueyes caminan por sendero pedregoso, por lo que tropiezan: "Cuando llegaron a la era de Nacón, los bueyes tropezaron y Uzá alargó la mano al arca de Dios para sujetarla. El Señor se encolerizó contra Uzá por su atrevimiento, lo hirió y murió allí mismo, junto al arca de Dios". Osa, que camina a la izquierda del arca apoya su mano sobre ésta. En el cielo, el Padre Eterno, sostenido por dos ángeles y entre nubes, deja caer sus rayos que ocultan parte de la comitiva. Osa yace en el suelo con el sombrero caído. La escena se desarrolla sobre fondo de paisaje representado por algunos árboles, montañas y arbustos.

Los argumentos del resto de la historia de David se enumeran en el tapiz 10^o de la serie del Museo de Cluny

(que no posee la de la Catedral toledana, reducida, como se dijo, al primero únicamente): (13)

BERSABEE PARIT CANDIDA REGI (Betsabé de radiante belleza, da a luz).

PROLEM NATA OBIIT FRAUDAD URIAM (La descendencia nacida muere engaña a Urias).

RES EST NATHAM AIT DISSONA LEGI (La cosa dice Nathan es contraria a la ley).

RABBATH VI TENUIT VASTAT ET ILLAM (Dominó Rabbath por la fuerza y la devasta).

"Entonces fue David y llevó el arca de Dios desde la casa de Obedom a la Ciudad de David, haciendo fiesta... E iba danzando ante el Señor con todo entusiasmo, vestido sólo con un roquete de lino. Así iban llevando David y los israelitas el arca del Señor entre vítores y al sonido de las trompetas. Cuando el arca del Señor entraba en la Ciudad de David, Micol hija de Saul estaba mirando por la ventana". La entrada del arca en Jerusalén ocupa totalmente el resto del tapiz. En el centro, el arca es transportada sobre andas cubiertas con un paño rico, por cuatro personajes. La precede el rey David, descalzo y destocado, cubierto con manto de brocado y tañendo el arpa; detrás van tres servidores que llevan el cetro, la espada y la corona real. Una nutrida comitiva le sigue como acompañamiento. En ella destacan un grupo de personajes ataviados suntuosamente, situados en primer plano, entre los que figura el profeta Nathan, con larga barba blanca. Estos

ocultan en parte el resto del cortejo. Algunos de ellos están en actitud de conversar.

Tal como se indica en la Biblia, la comitiva, precedida por los trompeteros, asciende hasta penetrar por las puertas de la ciudad de Jerusalén. En los balcones de los edificios se asoman grupos de damas y caballeros, en diversas actitudes. Algunos tocan trompetas.

En el balcón principal, engalanado con rica colgadura se asoma Micol, hija de Saúl y esposa de David.

El paisaje está representado únicamente por algunas colinas y árboles que encuadran la primera escena, y grupos pequeños de florecillas que bordean el camino de la escena principal y adornan la parte inferior de la composición.

La manera de realizar el paisaje es característica de las tapicerías de Bruselas del pre-Renacimiento, las colinas o zonas montañosas se conciben como "manchas que se superponen en varias hileras y se redondean en los cambios de pendiente" (14).

Las florecillas y arbustos que figuran en la parte inferior de la tapicería también son típicas de los tapices de Bruselas. Los tapiceros toman este motivo inspirándose en Arras, en cuyas manufacturas se representaban sobre todo entre 1440-1460. En su realización los cartonistas dejaban una cierta libertad a los líceros y no se dibujaban en el cartón, sino que iban en hojas separadas. En Bruselas adquieren mayor

complicación, y para suprimir los espacios vacíos se rellenan con hierbas con las puntas hacia abajo.

Los edificios son de estilo gótico, con estatuillas adosadas en los pilares y ocupan casi la mitad del tapiz en la parte superior.

La indumentaria refleja el estilo de finales de la Edad Media y se caracteriza por la suntuosidad. El rey David se representa en todos los tapices con la misma vestimenta: ropa bordada en oro y manto con forro, cuello de piel blanca. Así figura en la escena secundaria de esta pieza, pero no en la principal: en esta ocasión se cubre con capa blanca con brocado en oro. La princesa Micol viste saya de brocado que deja ver su camisa de escote cuadrado, y se cubre con manto con orla dorada y cuello de piel blanca.

Los restantes personajes que componen la comitiva que acompaña al Arca van ricamente ataviados. Abundan las telas pesadas, los brocados, los tejidos de oro, algunos con orlas bordadas. La mayoría se tapan con mantos, a veces con orlas y cuellos de piel. Los tocados son también característicos de la época y muestran diversidad de bonetes, sombreros, etc. Algunos se tocan con turbantes, de uso frecuente en las tapicerías con escenas bíblicas como signo de exotismo. La mayor parte llevan calzados con el talón descubierto. Algunos se apoyan en bastones, otros llevan gruesas cadenas al cuello, uno de ellos lleva guantes en las manos y colgado de la cintura un bolso. En general reflejan en la indumentaria la suntuosidad característica de la corte borgoñona de Margarita de Austria.

La colgadura del balcón lleva decoración de compartimentos curvilíneos de líneas ondulantes, que contienen motivos vegetales derivados de modelos orientales muy en boga en la época, también empleados para los brocados. Es muy similar a la colgadura de la Adoración de los Magos de la catedral de Palencia.

El lecho es el modelo característico del siglo XV, conocido a través de representaciones artísticas, con dosel y cortinas anudadas según la tradición medieval, como por ejemplo en la citada Anunciación del taller de Colyn de Coter en el retablo de Stragnas (Suecia), en el nacimiento de la Virgen de Pedro Berruguete del Monasterio de Montserrat, con idéntica disposición a éste, en un cantoral del Monasterio de Guadalupe, en el Nacimiento de la Virgen de Juan de Borgoña de la Sala Capitular de la Catedral de Toledo, en un tapiz que representa escenas de la vida de San Juan Bautista de Saint Quentin (Francia) y en la leyenda de Herkenbald con distinta disposición.

Los colores utilizados son el crema, el verde, el azul y el rojo. El crema para las carnaciones; el azul, el rojo y el verde para la indumentaria; para las arquitecturas, el crema y el azul, con detalles en dorado. Coffinet, que ha estudiado la serie del Museo de Cluny, indica que el número de tonos por gama de color es muy escaso, tres en general, a excepción de las carnaciones. El número de gamas es también reducido. También observa que los rostros son tan sencillos y tan claros que se pregunta si se trata de gamas normales de tonos carne, compuestos por tintes suaves que se han debilitado o si esa sencillez no sería voluntaria, para

ser retocados después. Se inclina por esta posibilidad comparando los rostros con los del período anterior, con modelos más aparentes (15).

También estudia la serie desde el punto de vista técnico y opina que el trabajo de los liceros es muy cuidado, pero que no fue tejida por un mismo equipo.

La técnica es característica de la época con "hachures" o plumeados largos, en las vestimentas, las plantas y el paisaje y mas finas en las carnaciones. Las "hachures" llevan pocas "medias pasadas", que se reservan para representaciones especiales.

Comparando este tapiz con el conservado en el Museo de Cluny, se aprecian unas pequeñas diferencias en el paisaje de la primera escena; en el de la catedral de Toledo el arca oculta en parte un árbol que queda totalmente visible en el de Cluny, mientras que en éste oculta una montaña y en él no se representa la figura de Dios, que es reemplazado por unas nubes.

El estado de conservación es regular, con numerosos zurcidos y un remiendo efectuado con un fragmento de otro tapiz. El colorido por lo general no ha perdido su viveza.

En la actualidad el tapiz se encuentra expuesto en la sección de Bellas Artes del Museo de Santa Cruz, depositado por la catedral de Toledo, en la sala I.

ORLAS

Consta de una estrecha franja roja, una más verde con franja estrecha central de tono crema en los laterales; ésta se repite en la zona superior e inferior con franja exterior en verde, y sobre fondo azul una cenefa compuesta por flores en rojo y crema enlazadas y entremezcladas con zarcillos, racimos de uvas en verde y crema y lazos anudados en crema. Este tipo de orla muy estrecha es característica de los tapices de Bruselas del pre-Renacimiento y similar a la de otros tapices existentes en el Museo de Santa Cruz.

NOTAS:

- (1) Delmarcel, G.: "De wandtapijten met de Geschiedenis van David en Betsabée" en Bulletin des Musées d'Art et d'Histoire . Tomo 49, Bruselas 1977, pág 150-151.
- (2) Souchal, G.: "la tenture de David et la Bible", en Gazette des Beaux-Arts, janv., Paris 1968, pág. 18-31.
- (3) Delmarcel, G.: Op. cit., pág. 150.
- (4) Carlos V, pág. 256, nº 670.
- (5) Zarco del Valle, R.: Op. cit., pág. 235.
- (6) Tormo, E.: Op. cit., pág. 32.
- (7) Schneebalg-Perelman, S.: "Histoire de David et Betsabée", en Tapisseries bruxelloises de la pré-Renaissance. Bruselas, 1976, pág. 51.
- (8) Dhanens, L.: "L'importance du peintre Jean van Roome dit de Bruxelles", en Tapisseries bruxelloises de la pré-Renaissance. Bruselas, 1976, pág. 231-238.
- (9) Schneebalg-Perelman, S.: Histoire ..., pág. 48.
- (10) Schneebalg-Perelman, S.: Un nouveau ..., pág.183

- (11) Schneebalg-Perelman, S.: Histoire de David ..., pág. 49.
- (12) Schneebalg-Perelman, S.: Histoire de David ..., pág. 50.
- (13) Souchal, G.: La tenture ..., pág. 31.
- (14) Coffinet, J.: Métamorphoses de la Tapisserie. Ginebra, 1977, pág. 108.
- (15) Coffinet, J.: Op. cit., pág. 110.

CAP. VII. SERIE DEL TRIUNFO DE LAS SIETE VIRTUDES

ANTECEDENTES E ICONOGRAFIA DE LA SERIE

La serie del "Triunfo de las Siete Virtudes" consta de dos tapices.

Las Virtudes han servido con mucha frecuencia como fuente de inspiración para el arte cristiano. En un principio se las representa aisladas y poco a poco van adquiriendo unos atributos característicos cada una de ellas. A partir del siglo XIV su número será siete, tres teologales y cuatro cardinales.

La iconografía medieval se basa en obras literarias. En el siglo XIV fue muy popular el "Libro de las cuatro virtudes" atribuido a Séneca. En la Edad Media se ponen en relación las Virtudes con los Vicios y surgen ciclos en los que se emparejan ambos, sobre todo en Francia y en Italia, donde se representan los combates de las Virtudes y los Vicios (1). Este tema está inspirado en el poema de Prudencio titulado "la Psicomachia" o combate incesante que se libra en el alma del cristiano; es la lucha del espíritu contra la carne y se divulga a través de las Moralidades y en Francia, sobre todo debido al "Misterio de la Pasión" de Arnould Gerban y a la "Peregrinación del alma" de Guillaume Digullavile, de mediados del siglo XIV; se explica mediante personajes míticos y tiene como base pedagógica el mundo de los emblemas (2). También se encuentra en la tapicería de Bruselas de comienzos del siglo XVI; las Virtudes hacen huir a los Vicios, o luchan bajo la dirección de Cristo contra los Pecados Capitales (Catedral de Toledo, hoy en San Francisco) (3).

En Italia se crea el motivo del Triunfo de las virtudes, así como la personificación de los vicios en

personajes de la antigüedad, debido sobre todo a Giotto. Los carros triunfales de las Virtudes se inspiran en Italia en el recuerdo de los triunfos de los generales y emperadores romanos y son una característica del arte italiano que emplean poetas y artistas humanistas del proto-renacimiento, como Petrarca en el siglo XIV o Mantegna y Piero della Francesca en el siglo XV. Se glorifican el amor o la muerte, los sacramentos o las virtudes (4).

El "Triunfo de las Virtudes" es el tema de dos tapices de la catedral de Toledo. Se compraron el 9 de marzo en 1574 a Don Pedro de Ribera, vecino de Toledo por 376.520 maravedíes que median 385 anas, para el sagrario de la Iglesia (doc. n.º 6). Aunque aquí no se especifica de qué paños se trata, sí se hace en el inventario de 1588 en el que se indica que "son muy ricos de rica estofa de lana y seda la historia es de las siete virtudes con historias en cada paño conforme a la virtud que tiene cada uno" (doc. n.º 2). También figura en un inventario de 1641.

En 1528 fueron reparados por Juan Gudiel de Talavera dos de los paños de las Virtudes a los que se echa presillas y unas tiras de lienzo. Por el trabajo cobra 33 reales (5).

Elias Tormo al enumerar los tapices de la catedral de Toledo (6), cita una pieza de la historia de las virtudes. El conde de Cedillo, en su catálogo monumental y artístico de la catedral de Toledo en 1919, publicado en 1991 (7), hace referencia a uno de los dos paños conservados como tapiz gótico. En el catálogo de la

Exposición de Carlos V figura uno de ellos como Historia de Alejandro (8), y así figuran en las primeras ediciones de las guías del Museo (9). En 1967 el profesor J. C. Steppe de la Universidad de Lovaina que los estudió, indica su pertenencia a la serie del "Triunfo de las Virtudes"

Se ignora en qué momento quedó la serie reducida a los dos que se conservan, posiblemente desaparecieron debido al deterioro sufrido, pues parte de la leyenda de uno fue empleada al arreglar otro de ellos.

Los tapices conservados son los correspondientes al "Triunfo de la Caridad" y al "Triunfo de la Fortaleza".

Geneviève Souchal estudia exhaustivamente la serie, que reconstruye a través de los tapices de la misma dispersos por diversos lugares. Sólo se conservan seis, pues no ha llegado hasta nuestros días ningún ejemplar de la Templanza. De ella se tejen cinco versiones.

Los tapices conservados son los siguientes: La Fé (Asheville), Esperanza (Pittsburg, Moscú y Cluny), Caridad (Asheville, Chenonceaux y Toledo), Prudencia (Asheville, San Francisco, Edimburgo y Viena), Justicia (San Francisco), Fortaleza (Langeais, Chenonceaux, Toledo, San Francisco y Liverpool).

El panel central es el de la Fe por su representación frontal; las otras virtudes, tres a cada lado convergen hacia la Fe; Caridad, Justicia y Fortaleza a la derecha, Esperanza, Prudencia y Templanza hacia la izquierda. Esta distribución, según Guy Delmarcel, se desarrolla en

Bruselas hacia 1520 y se deriva en esta ocasión de las series de "los Honores" y "las Moraldades" de la colección real española. Esto se debe a un programa básico, común a las tres series, concebidas como una moralidad dinástica o un espejo de príncipes (10).

Según Geneviève Souchal (11), la serie fue diseñada para una gran estancia en la que la Fe ocuparía uno de los lados más pequeños, quizás enfrente de la entrada y las restantes virtudes tres en cada pared más larga.

La composición de todos los paños es muy similar. Llevan en la parte superior una cartela con la inscripción explicativa en caracteres góticos; las Virtudes en un carro, excepto la Esperanza que va en un barco, cada una con sus atributos característicos y acompañadas por una serie de personajes que se identifican por su inscripción tejida en crema, rosa o marrón y que llevan generalmente en las orlas de las vestiduras. Estos se distribuyen en un paisaje con cielo nuboso y un horizonte elevado que establece una cierta perspectiva.

Los personajes están tomados del Antiguo Testamento, de la mitología, de la antigüedad, o de la historia cristiana, obedeciendo a un complejo programa iconográfico que debió ser elaborado por un humanista familiarizado con la Biblia y los autores antiguos y refleja la cultura de un autor, más que la ilustración directa de una obra concreta. Una de sus fuentes de inspiración podría haber sido el "Speculum historiae" de Vicente de Beauvais.

En estas alegorías y este juego de abstracciones personificadas se descubre en la tapicería bruselesa de principios del siglo XVI la influencia de los autores de las "Camaras de Retórica" de Bruselas, que se encargaban de la organización de las representaciones teatrales y de los espectáculos con ocasión de las entradas triunfales de los Reyes y príncipes, inspirados por la iconografía del siglo XV sobre todo en fuentes alemanas (12).

Como ya se ha dicho, la iconografía de esta serie se puede poner en relación, como indica Guy Delmarcel, con los tapices de los "Honores", que es una síntesis de las Virtudes y de los Vicios acompañados por otras personificaciones como la Fortuna, El Honor, La Gloria, La Nobleza, y el Deshonor (13), o bien con las "Doce edades del Hombre". Se sugiere como posible autor del programa al humanista Jerome van Busleyden, miembro del gran consejo de Margarita de Austria. También se puede relacionar con otras series en que se representan las Virtudes como en los "paños de Oro" de la colección real española, la "Redención del Hombre", que ilustra los hechos más importantes de la redención cristiana: la Creación y la Caída del hombre, los principales acontecimientos de la vida del Salvador y terminan con el Juicio Final, serie que también poseyó la Catedral de Toledo (en la actualidad en San Francisco), el "Hijo Pródigo" o la "Alegoría de los Vicios y las Virtudes".

Ya directamente relacionada con el triunfo de las Virtudes, no por la presentación de éstas sino por la de los triunfos se puede citar los "Triunfos de Petrarca", que pudo influir en algunos detalles en la serie que

estudiamos como es el caso de los animales.

A su vez estas tapicerías han influido en otras tejidas con posterioridad, como "los Siete pecados capitales", de 1540-1550, o la serie de las "Siete Virtudes" de Viena, de mediados del siglo XVI, tejidas por cartones de Michel Coxcie.

CARTONISTAS Y TAPICEROS QUE TEJIERON LA SERIE

Se ignora quien fue el autor de los cartones. G. Souchal pone en relación esta serie con las "Doce edades del hombre", aunque ésta presenta un carácter más arcaico; a su vez las pone en relación con el grupo de tapicerías atribuidas al pintor Jean van Roome; sobre todo señala que están muy próximas a la "Leyenda de Herkenbald", cuyo cartón le fue encargado en 1513. También indica que hay diferencias entre éstas, sobre todo en la composición, que en las Virtudes es menos confusa y sin elementos arquitectónicos, y explica estas diferencias atribuyéndolas a una evolución dentro del estilo del pintor. En sus últimas obras desaparece la estricta distribución a la manera de un retablo gótico, como es el caso de los "Paños de oro", que se le atribuyen, hacia 1500, y en ellas figuran ya elementos renacentistas en las arquitecturas como en la "Justicia de Herkenbald."

Dentro de las obras atribuidas a Jean van Roome, Souchal situa ésta entre las últimas, hacia 1521, pero hace la salvedad de que muchas de las tapicerías atribuidas a su escuela probablemente fueran obras de imitadores de su estilo. Podría él mismo haber realizado pequeños bocetos y mantener un taller en el cual pudo iniciar su carrera Bernard van Orley. Esta teoría podría explicar las analogías existentes entre los "Triunfos de las Virtudes" y la "Leyenda de Notre Dame du Sablon" atribuidas a éste último.

Finalmente explica que el "Triunfo de las Virtudes" ilustra la misma concepción del arte que la serie de los

"Hechos de los Apóstoles" de Rafael y no está lejos de la que refleja la "Batalla de Pavia" o la "Historia de Jacob" de Van Orley.

La serie fue tejida en Bruselas. Algunos de los tapices conservados llevan la marca de esta ciudad, situada en el orillo, y que consiste en dos B separadas por un escudete.

Esta marca fue obligatoria desde mayo de 1528, lo que prueba que los tapices fueron tejidos con posterioridad a esa fecha.

Algunos, además, conservan la marca del tapicero, que son de dos tipos. El primero incluye la Esperanza de Pittsburg, la Caridad de Chenonceaux y la Prudencia de San Francisco (14) con pequeñas diferencias entre ellas; estos tres tapices, junto con la Fortaleza de Chenonceaux, que tiene orillo moderno, podrían corresponder a la misma serie, pero sin embargo, tal vez no sea así, pues un mismo tapicero pudo tejer más de una versión. La marca es desconocida, aunque Goebel indica que corresponde a Leo van den Hecke, (hacia 1575); sin embargo este tapicero no modifica su marca con la pequeña diferencia que se observa entre éstas.

La otra marca conservada la llevan los de la Prudencia de Asheville y la Justicia y la Fortaleza de San Francisco (15); para Goebel esta marca es un enigma (16).

Es difícil precisar de los tapices de esta serie conservados cuáles formarían parte de una misma edición;

la cuestión es examinada por G. Souchal estableciendo una diferenciación por el tipo de orla, y llega a la conclusión de que la serie con la orla dividida en compartimentos, tuvo un mínimo de cinco ediciones y un máximo de once. En todo caso, el gran número de replicas indica el gran éxito que tuvo la serie.

ORLAS

Los tapices conservados de la serie del Triunfo de las siete Virtudes llevan dos tipos distintos de orlas: el primero, sobre fondo azul, repite una serie de modelos interrumpidos por una especie de florón, por un jarrón o por motivos ornamentales conteniendo una cabeza. Este motivo repetido consiste en frutas y flores: granadas, uvas, cerezas, fresas, iris, rosas, contenidos en óvalos; estos motivos alternan con menudos círculos con pájaros sobre una rama. En la cenefa superior va la cartela con la inscripción en letras crema sobre fondo rojo, flanqueada por elementos vegetales estilizados. En las esquinas se sitúan medallones conteniendo perfiles de mujeres o guerreros.

El segundo tipo de orla lleva también fondo azul, y consiste en una guirnalda continua con los mismos motivos vegetales que la anterior, con la cartela en la cenefa superior.

Este segundo tipo fue muy popular en Bruselas en el segundo cuarto del siglo XVI hacia 1530, y se observa, por ejemplo, en la serie de la Salve de la catedral de Palencia.

NOTAS:

- (1) Réau, L.: Op. cit., Tomo I, pág. 75.
- (2) Torra, L.; Hombria, A.; Domingo, T.: Los tapices de la Seo de Zaragoza. Zaragoza, 1985, pág. 222.
- (3) Schneebalg-Perelman, S.: Un nouveau ..., pág. 117.
- (4) Réau, L.: Op. cit., Tomo I, pág. 186-187.
- (5) Zarco del Valle, R.: Op. cit., pág. 235.
- (6) Tormo, E.: Op. cit., pág. 32.
- (7) Cedillo, Conde de.: Catálogo, nº 210.
- (8) Carlos V, pág. 257, nº 672.
- (9) Revuelta, M.: Op. cit., pág.
- (10) Bennet, A.G.: Five Centuries of Tapestry from the Fine Arts Museum of San Francisco. San Francisco, 1976 pág. 93.
- (11) Souchal, G.: "The triumph of the Seven Virtues: reconstruction of a Brussels series" en Acts of the Tapestry Symposium 1976. The Fine Arts Museum of San Francisco". San Francisco 1979, pág. 104.

- (12) Steppe, J.K.: OP. cit., pág. 100.
- (13) Delmarcel, G.: "Colecciones del Patrimonio Nacional Tapices I. Los Honores". En Reales Sitios, nº 62, Madrid 1979, pág. 42.
- (14) Souchal, G.: "The Triumph ...", pág. 136.
- (15) Souchal, G.: "The Triumph ...", pág. 136.
- (16) Souchal, G.: "The Triumph ...", pág. 136.

VII. 1. TRIUNFO DE LA CARIDAD.

VII. 2. TRIUNFO DE LA FORTALEZA.

Tapiz n.º 1: El Triunfo de la Caridad.

Serie: Triunfo de las siete Virtudes.

Cartones: Desconocido.

Tapicero: Desconocido.

Taller: Bruselas.

Materia: Lana y seda.

Tamaño: 4,50 × 5,70 m.

Rótulo:

Qui deamat toto celestia numina corde/omnia que
pietas munera dictat obit. (Aquel que ama con todo su
corazón los poderes del cielo realiza todas las hazañas
que dicta la piedad).

Descripción:

Sobre fondo de paisajes de colinas onduladas con
arbustos y árboles y cielo azulado, avanza la Caridad,
desde la zona superior derecha, sobre un carro, del que
sólo se ve una rueda, sentada sobre un trono de respaldo
calado. Va ricamente ataviada, con saya de brocado rojo
y oro, y manto azul con maneras por las que asoman las
mangas, de su cuello cuelga una cadena. En su mano
izquierda sostiene un corazón rojo, y con el brazo
derecho extendido señala un sol con rostro que brilla en
el cielo. Cubre el carro una alfombra, sobre la que se
posa un pelícano abriendo su pecho (no se aprecia
excepto la cabeza por llevar un gran remiendo).

Tiran del carruaje dos caballos ricamente enjaezados
sobre los que cabalgan Esther, heroína nacional de los
judíos, a los que libera gracias a su intercesión ante

el rey Asuero. Viste saya roja y túnica azul, y cubre sus cabellos rico tocado (su caballo queda oculto en parte por un remiendo), en la orla de su vestido se lee HEST(ER). Va conversando con el otro jinete, que porta estandarte con estrella azul y se cubre con armadura y rico manto con cuello de piel, gruesa cadena al cuello y se toca con sombrero; es JUDAS MACABEO, jefe de la insurrección judía contra los reyes griegos de Siria (su caballo está oculto por una pieza de otro tapiz).

Las patas de los animales pisotean dos cuerpos tendidos en tierra, en la orla de uno de ellos se lee NERO, el emperador Nerón perseguidor de los cristianos y en el turbante de la otra DIONISIUS; probablemente el tirano Dionisio de Siracusa, famoso por su crueldad.

Tras el carro avanzan un grupo de guerreros con lanzas y un estandarte en el que se lee CHARITAS. Les precede, cabalgando al lado de la Caridad, un personaje barbado, tocado con turbante, en una banda que cruza su pecho se lee BRUTUS, es el nieto de Eneas, que libra a los troyanos de la esclavitud de los griegos, y los conduce a Gran Bretaña. Ante él camina la Piedad, PIETAS, oculta por un remiendo, es una joven con rico tocado que lleva un cuenco en la mano.

En primer término se desarrollan una serie de escenas. De izquierda a derecha vemos a un personaje de perfil, cubierto por armadura y manto azul, cubierto con casco y con una espada en su mano que conversa con un guerrero y una joven. Es GODOFREDO DE BOUILLON; sólo se lee D(vs), liberador del Santo Sepulcro.

Ante ellos, en un plano más avanzado, se arrodilla una joven, que viste camisa roja, saya verde y manto verdoso en cuya orla se lee ELISABETH; el manto cae sobre el suelo en amplios pliegues, y lleva capillo unido en el cuello con gruesa cadena. Está junto a un hombre (oculto por un fragmento de otro tapiz) sentado en un poyete con adornos renacentistas, al que lava los pies sumergidos en una pila, con una jarra metálica, para vertir el agua. Es Santa Isabel de Hungría, mujer del landgrave de Turingia.

A continuación, un hombre arrodillado, cubierto con manto azul con cuello de piel y bolsa pendiente de la cintura, se inclina sobre un cadáver al que cubre la cabeza con un velo. Es TOBIAS, de la tribu de Neftalí, llevado cautivo a Nínive, que repartía todas sus riquezas entre los pobres (Tob. 1, 19-20).

En el ángulo inferior derecho aparecen arrodillados un rey y una joven, ante un hueco excavado en un pavimento y semioculto por una loseta adornada con una cruz, en el que asoman monedas de oro. Son el emperador TIBERIO con túnica de brocado y manto azul con cuello y forro de piel, barba y melena canosas y sienes ceñidas por una corona. La joven es PLACELLA quien se cubre con toca y va coronada. Ambos personajes aparecen asociados en otras tapicerías, bien simbolizando la Prudencia, bien la Caridad. Su historia se relata en la "Historia Francorum" de Gregorio de Tours en la que se dice que el emperador Tiberio II entrega a los pobres la fortuna amasada por su predecesor Justino, y Placella sería la esposa del emperador Teodosio I "Flacilla" o "Placilla", famosa por su generosidad (1). Su figura se oculta en

parte por un remiendo.

Algo más apartado aparece David con rica armadura y manto, le sigue un guerrero.

En el ángulo superior izquierdo, en tamaño muy pequeño, sobre las colinas, se representa a un ángel en el momento de detener la mano de Abraham que blande una espada para matar a Isaac. En la espada se lee HABERAM.

En el ángulo superior derecho, también diminuto, figura un grupo de personajes que no son identificables.

Los atributos de la Caridad, en esta ocasión, son el corazón, como es tradicional (2) y el pelícano que abre su pecho para alimentar a sus hijos con su sangre (3). Los personajes que la acompañan están sacados de la Biblia, en su mayor parte, de la historia, o bien son cristianos.

Los personajes bíblicos son Abraham, el más celebre de los patriarcas, que abandona su patria por mandato divino, para llegar al país de Canaán. Las escenas más frecuentemente representadas de su vida son su encuentro con Melquisedec, los tres ángeles que le anuncian la maternidad de Sara en su vejez o, como en este caso, el sacrificio de su único hijo Isaac ordenado por Dios para probarle. Su simbolismo es complejo: obediencia absoluta, prefiguración del sacrificio de Cristo y de la Eucaristía (4).

David: su iconografía es excepcionalmente rica, y numerosos episodios de su vida se han puesto en relación

con la vida de Jesús.

Tobías, cuya historia se desarrolla en Mesopotamia en el siglo VII A.C., fue llevado cautivo a Nínive después de la destrucción de Israel por Salmanasar; la escena representada en este tapiz es Tobías enterrando a los muertos arrojados tras las murallas de Nínive, como ejemplo de caridad y de la séptima obra de misericordia.

Judas Macabeo, hijo de Matatías, jefe de la insurrección judía contra los reyes griegos de Siria. Después de la batalla, caritativamente, ofrece un sacrificio por expiación de los pecados de los difuntos (2 Mac. 38-46) (5).

Esther, heroína nacional de los judíos, por haberlos librado con su intercesión ante el rey Asuero, es muy popular en la iconografía medieval; desde el punto de vista cristiano prefigura la coronación de la Virgen y es símbolo de la Iglesia.

Entre los personajes históricos figura el emperador Tiberio II Constantino (578-582). Según narra Gregorio de Tours en su "Historia Francorum", el emperador quedó escandalizado porque se había pisado una cruz grabada en el suelo del palacio, y al mandar levantarla, descubrió un tesoro, que distribuyó a los necesitados (6). La joven que conversa con él es Placella; según Guy Delmarcel, es una corrupción flamenca del nombre de la esposa del emperador Teodosio, Flacilla o Placilla, invocada por los padres de la Iglesia como Gregorio de Nisa, por su generosidad. En el "Speculum historiale" de Vicente de Beauvais, la leyenda de Placilla se mezcla

con la de Tiberio II (7).

Godofredo de Bouillón, (1060-1100), Duque de la Baja Lorena y vasallo del emperador romano-germánico Alejo I Comneno, participa en la primera Cruzada conquistando los Santos Lugares y siendo nombrado defensor del Santo Sepulcro.

El único personaje mitológico es Brutus, nieto de Eneas, que libra de la esclavitud de los griegos a los descendientes de los troyanos y los conduce a Gran Bretaña, donde funda una nueva Troya, que después será Londres.

Asimismo, sólo aparece una figura cristiana, Santa Isabel de Hungría, hija del rey Andrés II de Hungría y esposa del landgrave de Turingia; hace construir un hospital y cuida con sus manos a los pobres; a la muerte de su marido, toma el hábito de terciaria franciscana, con el que se le representa cuando no aparece vestida como princesa, como en este caso, en que aparece lavando los pies a un pobre.

Finalmente, se representa la alegoría de la Piedad, con una copa en la mano que simboliza a través de los años a los que realizan acciones de obediencia a las peticiones de Dios (8).

También figuran personajes opuestos a la Caridad, como el emperador Nerón perseguidor de los cristianos y el tirano Dionisio de Siracusa.

La indumentaria y los tocados son los característicos

de la época y similares a los de otras tapicerías contemporáneas. Las armaduras llevan adornos renacentistas.

El paisaje representado y las plantas que figuran en primer término son los usuales en las tapicerías de Bruselas de la época.

Los colores empleados son el crema, el azul, el verde y el rojo.

La conservación del tapiz es regular, con numerosos remiendos, realizados para ocultar las lagunas existentes. Uno de ellos pertenece a la cartela de otro tapiz de esta misma serie, concretamente el de la Templanza y se leen los inicios de las dos líneas; "Illicitos animi moderatia/teque metro stringit Plut". No se ha conservado ningún ejemplar del triunfo de esta virtud y se conoce la leyenda por figurar en el triunfo de la Prudencia de Asheville. Otro fragmento corresponde al tapiz "Sara restituida a Abraham" de la serie "Historia de Abraham", concretamente a una de las figuras de la cenefa derecha. De este tapiz sólo se conserva el fragmento izquierdo, por lo que el otro, al deteriorarse, se debió emplear para reparar otros tapices, la figura es la "Vindicta".

También presenta desgarrros y numerosos zurcidos. En la actualidad el tapiz de la Caridad se encuentra expuesto en la sala II de la Sección de Bellas Artes del Museo de Santa Cruz, depositado por la Catedral de Toledo.

NOTAS:

- (1) Souchal, G.: "The Triumph ...", pág. 117.
- (2) Réau, L.: Op. cit., Tomo I, pág. 189.
- (3) Réau, L.: Op. cit., Tomo I, pág. 189.
- (4) Réau, L.: Op. cit., Tomo II, 1; Pág. 127-135.
- (5) Réau, L.: Op. cit., Tomo II, 1; pág. 304.
- (6) Souchal, G.: "The Triumph ...", pág. 116.
- (7) Souchal, G.: "The Triumph ...", pág. 117.
- (8) Souchal, G.: "The Triumph ...", pág. 116.

Tapiz n.º 2: El Triunfo de la Fortaleza.

Serie: Triunfo de las siete Virtudes.

Cartones: Desconocido.

Tapicero: Desconocido.

Taller: Bruselas.

Tamaño: 4,520 × 5,60 m.

Materia: Lana y seda.

Rótulo:

Obiicit adversis interrita corda periculis/virtus
eq(ue) iuvat morte recepta salus. (La fortaleza ama los
intrepidos corazones contra los peligros adversos.
asimismo la salvación recibida de la muerte es útil).

Descripción:

El cortejo triunfal de la Fortaleza avanza sobre fondo de paisaje de colinas onduladas con algunos árboles dispersos y pequeños edificios que se divisan en la lejanía. Sobre cielo azul oscuro que se aclara progresivamente, se recorta en el centro un peñasco. En la mitad inferior, se deslizan las aguas de un río, cuyo cauce se estrecha paulativamente en la zona derecha del tapiz.

La comitiva parece descender desde el ángulo superior derecho. El carro de la Fortaleza, cubierto por rica alfombra, está casi oculto entre la multitud, apenas se ve una rueda. La Virtud, sentada en un sillón, revestida de armadura, bajo la que se ve una larga falda verde clara, cubierta con casco, sostiene con una de sus manos una columna, que apoya en su hombro, y con la otra

estrangula un dragón. Sobre la alfombra se posa un águila majestuosa.

Tiran del carro dos leones, que al caminar hacia la derecha hunden sus patas en el río.

La acompaña un nutrido grupo de personajes que componen el cortejo. Tras la Fortaleza, casi en el mismo plano, Josué con armadura y túnica roja, se cubre con casco empenchado con la visera levantada; en la espada que pende de su cintura se lee en letras crema JOSUE; cabalga sobre caballo con los arreos de guerra y conversa con otro jinete del que apenas se vislumbra el rostro cubierto por el casco. Detrás de ellos se divisan lanzas y estandarte.

Trás el carro, camina Phineas, hijo de Eleazar, y nieto de Aaron (1), que salvó a los israelitas de una plaga a la que habían sido condenados por Dios, por adorar a los dioses de los moabitas (Numeros XXV, 6-13). De él sólo se ve la cabeza con yelmo, el escudo y el hacha que apoya en su hombro. También se aprecia la orla de su atavío en la que se lee en crema sobre azul PHINEES.

Delante de él y ocultando otro guerrero, del que sólo se divisa la cabeza, avanza David, con armadura completa y túnica roja que deja al descubierto uno de sus hombros, apoya su mano en la espada y levanta la otra en gesto de negativa, frente a tres guerreros, dos con casco y uno con gorra, que le ofrecen recipientes de bebida, figurando la que con peligro de sus vidas le ofrecieron en Belén (II Samuel 23, 15-17). El nombre de

DAVID, se lee en su coraza.

Sobre los leones que tiran del carro cabalgan dos personajes: Cinope, con túnica roja, yelmo con la visera levantada y clípeo azul en el que se lee CINOPE. Doncella de la ciudad de Sinope, a las orillas del mar Negro, que defendió su virginidad frente a Zeus y Apolo; y Dentatus, guerrero recubierto de armadura, que apoya en su hombro un haz de lanzas, y porta numerosas coronas ensartadas en su brazo; sería Lucius Sicinius Dentatus, que cita Plinio en su "Historia Natural" como ejemplo de valor y que recibió como botín 18 lanzas y 26 coronas. En la espada que cuelga de su cintura se lee DENTATUS.

Delante de los leones cabalga a mujeriegas, a través de la corriente del río, con las patas del caballo sumergidas una joven con la vista al frente, ataviada de rojo. Con una mano sujeta una fusta y con la otra ase las riendas; en los arreos de la montura se lee CLOELIA, joven romana, tomada como rehén por Porsena, rey etrusco, que escapa y alcanza Roma atravesando el Tíber.

Ante ella, surge entre las aguas la cabeza de un guerrero, COCLES, con yelmo y armadura; Horatius Cocles se apoderó del puente Sublicius luchando contra Porsena, y escapó a nado.

En el primer plano del tapiz, otra serie de personajes se representan sin formar parte del cortejo de la Fortaleza.

De izquierda a derecha, un guerrero con roja armadura y manto azul; en la orla de su manto se lee MUV VOLA; es

C. Mucius Scaevola, guerrero romano que se introduce en el campamento de Porsena con orden de matarle, se confunde de víctima, y para castigarse introduce su mano en el fuego, actitud en que se le representa en el tapiz: en un rico brasero de bronce con decoración vegetal sobre fondo azul y rojo, del que surge una llama que quema su mano portadora de un puñal.

A su lado semiarrodillado, un hombre barbado, recubierto de armadura y atravesado por lanzas levanta en su mano una espada, en la otra sujetaría un clipeo que no se conserva por faltar un fragmento del tapiz que ha sido sustituido por un remiendo de otro tapiz; en el borde del peto se lee SCEVA; es el centurión de la armada de César, Marcus Cassius Scaeva que se distinguió en la batalla de Dyrrachium; su imagen está inspirada en una narración francesa del siglo XIII, "Li Fet des Romains" (las jabalinas le atraviesan como las púas de un puercoespín) (2).

Tras él se sitúan dos jóvenes, una de ellas, con armadura y yelmo, porta una alta lanza, que llega hasta el borde superior del tapiz, con la otra mano sostiene un escudo que protege su costado en el que se lee PENTHESIEEA, Penthesilea reina de las amazonas, muerta en la guerra de Troya. La otra es, según reza en su espada, THAMARIS con túnica azul y revestida de coraza; un yelmo cubre sus cabellos rubios peinados en dos largas trenzas; con una mano porta la espada y con la otra sumerge una cabeza en una fuente de bronce con aguas ensangrentadas, es Tomirys, reina de los escitas, que como narra Hésiodo, sumergió la cabeza de su enemigo el rey Ciro en un cubo lleno de sangre (3). Un remiendo

oculta parte del brasero.

En el ángulo inferior derecho se representa a JAEL, dando muerte a Sísera, éste yace en el suelo con la cabeza recostada en su casco, con túnica verde, quijotes y guardabrazos de la armadura, recuesta un brazo sobre su manto rojo. Jael, rodilla en tierra, con camisa y saya azul de mangas rojas, apoya un dedo en la cabeza de Sísera y levanta su brazo, blandiendo una maza, ante una tienda de campaña, oculta en parte por el borde del tapiz (Jueces 9 y 15-21).

Entre Jael y Thamaris, asoma el busto de un guerrero que levanta un bastón para atacar a un león, que como él surge de las aguas. Tal vez sea Milo de Crotona (4).

En la zona superior del tapiz se desarrollan varias escenas: de izquierda a derecha, en tamaño muy pequeño aparecen las murallas de una ciudad con dos guerreros en las almenas, una escala se apoya en ellas por la que asciende otro; arriba se lee ALEXANDER, el conquistador del imperio persa, Alejandro Magno.

Oculta en parte las murallas una tienda roja con una leyenda HOLOFERNES; por cuyas puertas abiertas se divisan unas vasijas delante, una joven de perfil levanta su brazo blandiendo una espada (en su empuñadura dice JVDICH) para decapitar al general, a su lado una criada sostiene un saco (Judit 13. 8-11).

A continuación en tamaño más pequeño, un guerrero clava una espada a un elefante, que lleva en sus lomos una torre con dos guerreros (falta parte de la escena,

pues hay un gran remiendo con fragmento de otro tapiz). Es Eleazar, que participa en la batalla de Bethzacharias, de Judas Macabeo contra Antioco V Eupator (Mac. 6, 43-46).

Finalmente, en el ángulo superior derecho se desarrolla otra escena guerrera; un hombre asciende por una escala apoyada en las murallas de una ciudad; arriba se lee NEEMITAS. Varios guerreros están en las almenas; Neemias, carga con un saco, para reconstruir la ciudad santa de Jerusalén destruida por Artajerjes rey de Persia (Nehemias 2, 1-6).

El atributo de la Fortaleza, en este tapiz, es la columna, tomada de la figura de Sansón y simboliza la destrucción de los filisteos (Jueces, 16, 25). Los leones que tiran del carro son signos de valor y poder (5). Se entiende como valor ante los enemigos o como realización de hazañas bélicas, así, los personajes que la acompañan, como ejemplo de fortaleza, reúnen esas características y están tomados tanto de la Biblia, como de la historia antigua o de la mitología. Como sucede en los tapices de la Prudencia y de la Justicia, no figura ningún personaje cristiano.

Los personajes bíblicos son Josué, nombre dado por Moisés al hijo de Nún, que acaba la misión de aquel, instalando a los israelitas en la tierra prometida. Su figura aparece en numerosas tapicerías de la época; en esta ocasión, al frente de sus guerreros, se le exalta como un ejemplo de valor. Fineas, hijo de Eleazar, fue quien siguió la orden de Moisés de matar a los que habían adorado a los dioses moabitas, lo que detuvo la

plaga que había enviado Dios como castigo. El valiente Eleazar, dió muerte a uno de los elefantes del ejército del rey Antioco V Eupator, muriendo en el empeño, acción que se representa en esta pieza. Nehemias fue uno de los principales restauradores del pueblo de Israel, después de la cautividad de Babilonia, reedificando las murallas de Jerusalén, como vemos en el ángulo superior derecho del tapiz. David, personaje de rica iconografía; de todas sus hazañas se ha escogido en esta ocasión el momento en que rehusa el agua que le ofrecen tres valientes guerreros con peligro de sus vidas al atravesar el campo de los filisteos. Este episodio se populariza a fines de la Edad Media por medio del "Speculum Humanae Salvationis" (6). Es prefiguración de la adoración de los Magos.

Finalmente dos figuras femeninas; Judit en el momento de matar a Holofernes, como es habitual en las representaciones en que aparece, en el "Speculum Humanae Salvationis" se asocia con Jael y la reina Tomirys, tal como vemos en este tapiz. Jael, no es tan conocida como Judit; sin embargo, el arte cristiano la representa en ocasiones; no era Judia, por lo que aparece con turbante.

En el renacimiento comparte con Judit la tarea de simbolizar la Fortaleza (7).

Los personajes mitológicos que figuran en el tapiz son femeninos. Penthesilea, reina de las amazonas, hija de Ares y de Otrere. Por haber matado a otra amazona pidió a Príamo que la purificase. Participa en la guerra de Troya, en la que mató a muchos aqueos; se enfrenta

con Aquiles y éste le da muerte (8). La otra es Cinope o Sinope, hija del dios Ares y la ninfa Egina; Zeus se enamora de ella y ésta le pide que respete su virginidad (9).

Los héroes de la antigüedad son Lucius Sicinius Dentatus, llamado por los escritores antiguos el Aquiles romano, sus hazañas son narradas por Valerio Máximo (10). Horatius Cocles, también mencionado por Valerio Máximo, Mucius Scevola, arrestado al intentar asesinar al rey Porsena, por su error introduce la mano en el fuego y mediante una treta logra que los etruscos firmen la paz. Marcus Cassius Scaeva encargado de defender una fortaleza, resistió durante horas los ataques de cuatro legiones de Pompeyo y recibió numerosas heridas. Alejandro, cuyas hazañas constituyen fuente de inspiración para el arte medieval.

Las heroínas son Cloelia, que fue immortalizada en una estatua ecuestre en Roma (11) y Tomiris o Tamaris; como ya se ha dicho, en el "Speculum Humanae Salvationis", se la asocia, introduciendo la cabeza de Ciro en un baño de sangre; con Judit y Jael y en la Edad Media se convierte en una prefiguración de la Virgen vencedora de Satán.

Varios de estos personajes aparecen en un hermoso manuscrito inédito escrito en 1472 por Robert Briart y con ilustraciones de Jean Colombe; su título es "L'histoire et faits des neuf Preux et des neuf Preues". A los "nueve hombres valientes" o "paladines" pertenece Alejandro y a "las nueve mujeres valientes", Cinope, Penthesilea y Tamaris (12).

Como corresponde a la temática del tapiz, la mayoría de los personajes aparecen ataviados con armaduras, tanto los masculinos como los femeninos, incluida la Fortaleza. Con la armadura completa algunos: con cascos con viseras y cubrenuca, hombreras, coraza, brazales, codales, rodilleras, quijotes y canilleras; su decoración es renacentista.

La indumentaria femenina es la propia de la época y similar a la de otros tapices contemporáneos.

El paisaje representado y las plantas que figuran en primer término son los usuales en las tapicerías de Bruselas del mismo período. La tienda de Holofernes es muy parecida, por ejemplo, la que se representa en el último tapiz de la serie de David y Betsabé.

Los colores empleados son el rojo, el azul, el verde y el crema.

El estado de conservación es regular, con numerosos zurcidos, algunos desgarros y varios remiendos, algunos correspondientes al tapiz de la serie de Abraham "Sara restituida a Abraham por los egipcios".

En la actualidad el tapiz de la Fortaleza se encuentra expuesto en la sala I de la Sección de Bellas Artes del Museo de Santa Cruz, depositado por la Catedral de Toledo.

NOTAS:

- (1) Souchal, G.: "The Triumph ...", pág. 129.
- (2) Bennet, A.G.: Op. cit., pág. 98.
- (3) Bennet, A.G.: Op. cit., pág. 98.
- (4) Bennet, A.G.: Op. cit., pág. 98.
- (5) Bennet, A.G.: Op. cit., pág. 98.
- (6) Réau, L.: Op. cit., Tomo II, 2; pág. 270.
- (7) Réau, L.: Op. cit., Tomo II, 2; pág. 328.
- (8) Souchal, G.: "The Triumph ...", pág. 130.
- (9) Souchal, G.: "The Triumph ...", pág. 128.
- (10) Bennet, A.G.: Op. cit., pág. 98.
- (11) Souchal, G.: "The Triumph ...", pág. 129.
- (12) Souchal, G.: "The Triumph ...", pág. 128.

RENACIMIENTO

=====

CAP. VIII. TAPÍZ DEL NACIMIENTO

Este tapiz, en el que se representa la "Natividad" o "la Adoración de los pastores", por su temática y su formato algo más pequeño de lo habitual, se podría encuadrar no dentro de las grandes series producidas en Bruselas en la etapa proto-renacentista, sino en un tipo de pequeñas escenas de devoción que se ejecutan en gran cantidad en esta época.

Estas piezas religiosas aisladas serían a modo de cuadros tejidos de gran riqueza. Como ejemplos se podrían citar "Santa Ana, la Virgen y el Niño" y "San Lucas pintando a la Virgen" en los Museos Reales de Arte e Historia de Bruselas, la "Virgen de la Cesta" del Museo Arqueológico Nacional, "la Sagrada Familia" del Vaticano, o "la Natividad" del Museo Mayer van de Bergh de Amberes (1). Estas piezas, en cierto modo, reemplazan a los retablos (2).

El único Evangelio que narra el episodio de la Natividad es el de San Lucas. En él se refiere también el anuncio de la Natividad a los pastores por el ángel, que en tamaño muy pequeño se representa en éste paño en el ángulo superior derecho.

Sobre la base del relato evangélico, algunos autores señalan el influjo ejercido en la iconografía de estas escenas por la literatura religiosa y los misterios o representaciones teatrales de la época.

La influencia dominante se debe, según Emile Mâle, a las meditaciones del Pseudo-Buenaventura, un franciscano italiano del siglo XIV (3). Sin embargo, según Réau, es mayor aún la ejercida por las revelaciones de santa

Brígida de Suecia; la visión de santa Brígida renueva el tema del nacimiento en el arte, no sólo en Italia sino en toda Europa (4). Sin embargo, también indica que no se debe exagerar la influencia de los textos literarios en la iconografía.

Debido a esto, a partir del siglo XIV, varía la forma de representar la Natividad del Niño Jesús: la Virgen ya no estará echada sobre el lecho al estilo bizantino, sino de rodillas y con las manos juntas, por lo que se diferenciará del Nacimiento de la Virgen o de San Juan Bautista.

En este tapiz, la Virgen está arrodillada, con el cabello rubio suelto sobre la espalda, como se indica en la visión de Santa Brígida (5).

Además de la Virgen, San José y el Niño, también figuran ángeles adorando al Niño recién nacido. Los ángeles aparecen tardíamente en la representación de la Natividad, multiplicándose poco a poco su número. En la zona superior del tapiz, dos ángeles niños cantan y bailan. En el siglo XV, figuran ya en los Nacimientos los ángeles en estas actitudes, y situados sobre el techo de la cabaña, bailan o cantan el "Gloria in excelsis". Otros ángeles adolescentes tocan sus instrumentos, como una forma de expresar su alegría (6).

Además de los ángeles, en esta pieza también los pastores acuden a adorar al Niño. Este motivo de la adoración de los pastores no surge en el arte hasta el siglo XV. Como en otras representaciones artísticas de la época, los pastores tañen sus instrumentos musicales;

en este caso uno de ellos toca un caramillo de vegija (7). A partir del siglo XVI, este tema gozará de gran popularidad.

En la adoración de los pastores el Niño se suele representar, como en este caso, en el pesebre y como un recién nacido, mientras que en las adoraciones de los Reyes, el Niño es más mayor y acostumbra a estar sobre las rodillas de su Madre (8).

El anuncio del ángel a los pastores ocupa un lugar secundario. Este episodio es narrado en el Evangelio de San Lucas capítulo 2, vers. 8-15. En la mayoría de las representaciones iconográficas de este tema, la aparición del ángel les deslumbra, por lo que se protegen los ojos con la mano a modo de visera; a veces les acompaña también un perro, como en este caso (9).

En las meditaciones de Pseudo-Buenaventura, se indica que el Nacimiento del Niño Jesús tuvo lugar en un pobre abrigo abierto a todos los vientos y que San José había hecho algo habitable. En este tapiz, en efecto, aunque no sea un pobre abrigo, los muros están casi derruidos. Asimismo se dice que cuando llegó la hora del Nacimiento, la virgen se apoyó en una columna que había allí (10), en la estancia representada aquí, figura una columna. Como indica E. Mâle, ésta aparece también en la Natividad de Hugo van der Goes, en la Natividad de Memling y en algunos maestros alemanes, por lo que deduce que debe ser una práctica de taller propia de los maestros flamencos y de sus alumnos de Alemania (11).

La estructura de la escena representada en este paño

ofrece una disposición triangular. En la Natividad del retablo de la Muerte de la Virgen de B. van Orley, de Shutters, la Virgen, San José y el Niño y el ángel situado detrás de éste, tienen una composición similar, así como los pastores que se asoman al fondo, uno de los cuales toca un instrumento igual al que figura en este tapiz.

En la pintura de la época, el Niño Jesús reposa o bien directamente en el suelo, sobre el manto de la Virgen, o como en este caso en un pesebre prismático; así se representa también en la mencionada Natividad de van Orley.

El bordón o cayado con el extremo curvado en forma de cuchara que llevan tres de los pastores, figura, entre otros en el panel central del retablo Portinari de Hugo van der Goes (Uffizi, Florencia), en la Natividad del Bosco y en el tapiz denominado de "la Buena Vida" de la Catedral de Tarragona.

CARTONISTAS Y TAPICEROS QUE TEJIERON LA SERIE

Se ignora quién pudiera ser el autor del cartón, pero su estilo no está lejos de la escuela bruselense de Jean Van Roome.

El tapiz carece de marcas de tapicero y de lugar, por lo que se desconoce de qué talleres pudiera provenir la pieza. Por sus características, se podría encuadrar dentro de la producción de las manufacturas de Bruselas del segundo decenio del siglo XVI. Los ramilletes de flores del primer plano, la orla, aunque en este caso falten los racimos, el tipo de paisaje y la decoración arquitectónica de las pilastras son de estilo ya renacentista, como sucede en otras tapicerías de esta época. Pilastras con decoración similar figuran en el tapiz Cristo ante Pilatos de los Museos Reales de Arte e Historia de Bruselas, considerado de escuela de Jean van Roome.

Tapiz: Natividad del Señor.

Tamaño: 2,50 × 3,35 m.

Materia: Lana y seda.

En este tapiz se representa la Natividad del Señor o la Adoración de los pastores, relatada en el Evangelio de San Lucas cap. 2, vers. 1-20: "Por entonces salió un decreto del emperador Augusto, mandando hacer un censo del mundo entero. Este fue el primer censo que se hizo siendo Quirino gobernador de Siria. Todos iban a inscribirse, cada cual a su ciudad. También José, que era de la estirpe y familia de David, subió desde la ciudad de Nazaret, en Galilea, a la ciudad de David, que se llama Belén, en Judea, para inscribirse con su esposa, María, que estaba encinta. Estando allí le llegó el tiempo del parto y dio a luz a su hijo primogénito; lo envolvió en pañales y lo acostó en un pesebre, porque no encontraron sitio en la posada".

La escena se desarrolla en las ruinas de un edificio que debió ser suntuoso. Su techumbre de madera a dos aguas cubierta con haces de paja, cobija los restos de una estancia. Sus arcos y muros se sustentan con pilastras, entre dos de éstas, a la izquierda, se situa un murete bajo interrumpido por una escalinata, al fondo un arco y ante éste una columna que soporta una viga de madera sobre la que se apoya un arco. A la derecha, tras un muro bajo, se levanta una empalizada de madera a modo de establo que alberga la mula y el buey, de los que sólo asoman las cabezas. El muro del fondo de la habitación está prácticamente derruido, sólo se mantiene en pie algunos ladrillos, y permite ver el paisaje; a la

izquierda un montículo de suave pendiente, con matorrales y árboles y en la lejanía las murallas de la ciudad. El suelo es de losetas en tonos crema, azul, rojo y salmón, formando composiciones diversas. En primer término, pequeños ramilletes de flores se distribuyen por el solado.

En el centro de la composición y en primer plano, se situa el pesebre, con forma de recipiente prismático; en él, sobre un paño crema con orla de roleos en verde y crudo, está el Niño Jesús desnudo. A la izquierda se arrodilla la Virgen de perfil, con las manos juntas y en actitud contemplativa. Viste túnica azul con orla estrecha en el cuello de color claro y con pedrería, sus mangas con puños de piel asoman bajo el manto que la cubre; éste es también azul con profusión de pliegues quebrados, lleva cenefa decorada con roleos, y se extiende ampliamente por el suelo. Va destocada y la melena larga y rubia le cae sobre los hombros y la espalda.

A la derecha, san José semiarrodillado viste túnica roja y se cubre con manto con amplias aberturas que permiten pasar los brazos; es de color azul verdoso con cuello crema. Su cabello es corto y rizado y lleva barba.

Un grupo de ángeles adoran al Niño. Tras el pesebre uno de ellos, arrodillado, lleva túnica crema ceñida bajo el busto y toca el violín. Más atrás, oculto en parte por la Virgen, de pie y de perfil, otro toca la trompeta, y detrás de San José se arrodilla otro con las manos juntas adorando al Niño. Ambos llevan túnica

verde. Junto a la mula y el buey, un ángel de pie con túnica azul ceñida con cinturón, y ante éste otro arrodillado, lujosamente ataviado con túnica crema y manto rojo, abierto en los costados, con una franja central clara decorada con motivos vegetales en azul y rojo. Todos ellos son jóvenes de cortas cabelleras rubias.

En lo alto, sobre el cielo nuboso brilla una pequeña estrella y dos ángeles niños ataviados con túnica roja y azul respectivamente y que dejan sus piernas al descubierto, sostienen una partitura musical; sus bocas entreabiertas semejan entonar una canción.

Los pastores también han acudido a adorar al Niño Jesús. A la izquierda un grupo de cuatro, dos se asoman por el murete, mientras uno, cubierta la cabeza con capucha, señala la escena con la mano, y otro toca un caramillo de vegija. Otros dos descienden por la escalera: uno, rodilla en tierra, conversa con otro situado y en parte oculto tras él; ambos cubren sus cabezas con capuchones y llevan en su mano sendos cayados que asimismo lleva otro, destocado, que aparece tras el muro del fondo; le acompaña otro cubierto con sombrero.

Además de esta escena principal, en el ángulo superior derecho y en tamaño muy pequeño, el anuncio del ángel a los pastores del nacimiento del Niño Jesús. Sobre una montaña de suave pendiente con bancales de matorrales y algunos arbolillos, desciende un ángel, que porta una filacteria, le contemplan dos pastores, uno de espaldas y arrodillado, otro sentado de perfil: ambos se

cubren la frente con la mano. Les acompaña un perro.

Este episodio del Nacimiento de Cristo se refiere también en el Evangelio de San Lucas vers. 8-15: "En las cercanías había unos pastores que pasaban la noche a la intemperie, velando el rebaño por turno. Se les presentó el ángel del Señor: la gloria del Señor los envolvió de claridad, y se asustaron mucho. El ángel les dijo: Tranquilizaos, mirad que os traigo una buena noticia, una alegría, que lo será para todo el pueblo: hoy, en la ciudad de David, os ha nacido un salvador: el Mesías, el Señor. Y os doy esta señal: Encontraréis un niño envuelto en pañales y acostado en un pesebre".

NOTAS :

- (1) Schneebalg-Perelman, S.: Un nouveau regard ..., pág. 182.
- (2) Schneebalg-Perelman, S.: Un nouveau regard ..., pág. 177.
- (3) Mâle, E.: Op. cit., pág. 36.
- (4) Réau, L.: Op. cit., Tomo II, 2; pág. 225.
- (5) Réau, L.: Op. cit., Tomo II, 2; pág. 225.
- (6) Réau, L.: Op. cit., Tomo II, 2; pág. 228.
- (7) Tranchefort, F.R.: Los instrumentos musicales en el mundo. Madrid, 1985, pág. 255.
- (8) Réau, L.: Op. cit., pág. 234.
- (9) Réau, L.: Op. cit., pág. 232-233.
- (10) Mâle, E.: Op. cit., pág. 47.
- (11) Mâle, E.: Op. cit., pág. 47.

MANIERISMO

=====

CAP. IX. SERIE DE LA HISTORIA DE ABRAHÁM

ANTECEDENTES E ICONOGRAFIA DE LA SERIE

La serie de la "Historia de Abraham" consta de ocho tapices. De ellos están incompletos el segundo, al que falta la parte derecha y el octavo que carece de la mitad izquierda.

En el siglo XVI se tejieron varias series de historias del Antiguo Testamento. Comenzaron a aparecer entre 1535 y 1540. El auge de ésta temática se debió a los cartones de los "Hechos de los Apóstoles" de Rafael; aunque A. G. Bennet indica como causa principal la decoración de las Logias del Vaticano con asuntos bíblicos por este mismo artista.

Los temas del Antiguo Testamento se interpretan siguiendo el relato bíblico con más o menos libertad y exactitud en los detalles. M. L. Plourin opina que estas vastas series tejidas en Bruselas en esta centuria y que narran la vida de Moisés, Josué o Abraham, son "composiciones teatrales en que los patriarcas visten ropajes extraños y magníficos, sin duda tomados de los misterios, donde los hombres son jinetes romanos y las mujeres próximas parientes, bajo formas más pesadas de las de diosas de Primaticcio". (1)

Dentro de esta temática, inspirada por las Sagradas Escrituras, la "Historia de Abraham" será especialmente popular en el siglo XVI.

Con los mismos cartones que la serie del Museo de Santa Cruz, se conservan otras tres. Una de ellas en Inglaterra en Hampton Court, figura en un inventario de

Enrique VIII realizado en 1548 y en otro de Carlos I en 1649 en el que se tasar  en 8.260 reales. Las otras dos pertenecen a la Casa de Austria, una que se encuentra en Viena, a la Casa Imperial y la otra a la colección real española. La serie austríaca lleva las armas de la casa de Lorena, concretamente las del Duque Carlos de Lorena Vaudemont, muerto en 1587. La española fue encargada por la princesa Juana, hija de Carlos V y se menciona en el inventario de sus bienes realizado en 1573 a su fallecimiento.

Además existen dos paños en el Germanischen National Museum de Nuremberg, cinco en el Gardner Museum de Boston y dos en el castillo de Namest (Checoeslovaquia).

La Historia completa debía constar de 10 tapices, que son los que se conservan en la colección austríaca. La inglesa posee ocho y la española siete, si ndo éste su número desde la primera noticia referente a ella que se conserva, es decir, el inventario de la princesa Juana.

Los diez tapices son:

- 1  Dios manda a Abraham salir de su país.
- 2  Sara raptada por los egipcios y devuelta con presentes.
- 3  Separación de Abraham y Lot.
- 4  El sacrificio de Melquis c.
- 5  Dios promete un hijo a Abraham.
- 6  Expulsión de Agar e Isma el.
- 7  El sacrificio de Isaac.
- 8  Eliecer va a Mesopotamia a buscar esposa para Isaac.

9.º Encuentro de Elicer y Rebeca.

10.º Entierro de Sara.

No es esta la única serie de la "Historia de Abraham" que se conoce. La Catedral de Alberstadt posee una colección de tapices, tal vez, anteriores al siglo XVI, que representan escenas del Antiguo y Nuevo Testamento. Entre ellas se encuentra una "Historia de Abraham", quizá la más interesante, que relata las siguientes escenas: "La aparición de los ángeles a Abraham" y "El sacrificio de Isaac", siendo de destacar la belleza de la representación convencional de los árboles.

En un inventario del Rey de Inglaterra, Enrique V, realizado a su muerte en 1422, se cita una "Historia de Abraham" de Arras tejida en oro. En una relación de los tapices de Enrique VIII de Inglaterra, figura además de la serie ya mencionada de Hampton Court, otra pieza de una serie de Abraham: "La peregrinación de Abraham" que se encuentra en Nottingham.

En los talleres de Enghien se tejió otra "Vida de Abraham" en el siglo XVI, perteneciente a Philip Van der Cammen, que le fue arrebatada por las tropas españolas en el saqueo de Amberes en 1576.

En la Catedral de Palencia se conserva un tapiz representando la "expulsión de Agar e Ismael" tejida en el siglo XVI.

La primera noticia que se encuentra sobre la serie de Abraham de la Catedral toledana, en el archivo de Obra y Fábrica, es un inventario realizado en 1588 (doc. n.º 2)

en el que figura la siguiente nota: "diez paños muy ricos de la Historia de Abraham que se compraron del Duque de Sessa", y diez es el número que vuelve a figurar en sucesivos inventarios.

Entre las 65 piezas de tapicería que examinó Elias Tormo, al ser expuestas en la festividad del Corpus del año 1905, cita 10 de la "Historia de Abraham". Es posible que las dos que faltan: "La separación de Abraham y Lot" y la "Expulsión de Agar e Ismael", hayan desaparecido por estar excesivamente deterioradas. El Conde de Cedillo en su Catálogo Monumental y Artístico de la provincia de Toledo con el número 213, menciona una "serie de diez medios tapices que fueron cinco, en que parece representarse la Historia de Abraham, son notables sus franjas por la riqueza de decoración y lo clásico de su carácter".

No se ha podido encontrar la fecha exacta de la compra por la Catedral toledana de estos tapices. Su primera mención figura en un inventario que abarca de 1588 a 1618, en los asientos correspondientes al primero de estos años.

Como el anterior inventario en que se relacionan tapices pertenece a 1503-1575 y no figura en él la serie de la "Historia de Abraham", la probable fecha de compra irá de 1575 a 1588 pudiéndose precisar como límite más exacto de el año 1582, fecha en que se reparan, según consta en datos extraídos del Archivo de Obra y Fábrica (2).

Otras series de tapicerías de la Catedral de Toledo

se compraron en almonedas realizadas a la muerte de algún personaje. Estas piezas es probable que se adquiriesen al fallecer su anterior propietario el Duque de Sessa, muerto en 1578 (3).

Esta fecha podría fijar con mayor aproximación la compra de esta serie entre 1575 y 1578, aunque pudiera haberla vendido en alguna de sus épocas de penuria económica.

Apenas adquiridas por la Catedral fue necesario repararlas por lo menos en dos ocasiones. Hacia 1582, el tapicero Juan Gudiel hizo presillas y puso tiras de lienzo nuevo. En 1583 Diego del Castillo los adereza, limpia y realza de color (doc. nº 45).

El pintor de los cartones se inspira en los episodios más relevantes de la vida de Abraham, como los narra el Génesis en sus capítulos 12 a 14, con una ligera inexactitud en el último tapiz de la serie en el que se narra la muerte de Abraham, tras la muerte de Sara y su matrimonio con Cetura, sucesos que según el relato bíblico, están separados por largo intervalo de tiempo en el que transcurren los episodios que se ofrecen en los dos tapices precedentes a éste.

El número de personajes representados varía de una pieza a otra. En algunas, como el "Sacrificio de Melquisedec" aparecen grupos numerosos, sin llegar nunca a un excesivo amontonamiento. La mayor parte de las escenas transcurren al aire libre, con paisajes de tradición flamenca, muy similares en todos los tapices. En otras piezas aparecen lujosos edificios renacentistas.

La vida nómada del patriarca Abraham apenas es reflejada por el pintor de los cartones, la mayor parte de su vida transcurre en suntuosos palacios de mármol. Como señala M. L. Plourin, arquitecturas de mármol y vasos de metales preciosos rodean al pueblo hebreo en su vida de nómadas (4).

Abraham se representa como un hombre de edad, con largas barbas onduladas y melena ensortijada, ataviado con túnica ornada con filacterias con leyendas en caracteres árabes cursivos y manto liso. La indumentaria femenina es más variada y acorde con la moda flamenca del siglo XVI que la masculina.

Los colores predominantes son el rojo y el azul, éste en diversos matices. En menor escala se utiliza el amarillo claro y un tono crema.

Los colores están muy desvaídos debido a la mala conservación de las piezas. Todas ellas, excepto dos, están divididas por la mitad y cosidas, varias tapicerías llevan numerosos zurcidos y en arreglos antiguos para sustituir fragmentos deteriorados se han utilizado retales de otros tapices.

CARTONISTAS Y TAPICEROS QUE TEJIERON LA SERIE

La paternidad del pintor de los cartones de la "Historia de Abraham ha sido objeto de opiniones diversas:

Elias Tormo señala su parecido con las tablas de Miguel Cocxie en los tránsitos altos de la Iglesia del Monasterio del Escorial. Mélida se limita a opinar que en estos cartones está patente la influencia de Rafael en un pintor flamenco. Friedländer la atribuye a Van Orley, haciendo la observación de que las orlas de esta serie no son las usuales en las obras más conocidas de este pintor. Hunter recoge esa atribución, pero su opinión personal es que su autor es Julio Romano. M. Jarry, lo mismo que W. G. Thomson y A. G. Bennet, la tienen por obra cierta de Van Orley encuadrándola entre sus primeras producciones.

Es posible que en estos cartones intervinieran varios pintores como sucede en otras series.

Los personajes de la "Historia de Abraham" guardan relación con los de otras obras atribuidas a Van Orley como la "Historia de Jacob", pero las figuras de las orlas no parecen de la misma mano, pudiendo haber sido ejecutadas en el mismo taller del pintor o bien de algún modelo que poseyese el tapicero.

A. G. Bennet opina que Van Orley es el creador de un prototipo de patriarca bíblico que se repetiría no sólo en los cartones del mismo pintor sino en los de sus seguidores durante los siguientes cien años (5).

Van Orley nació en Bruselas hacia 1488 perteneciente a una familia de pintores. Probablemente se educó en el taller de su padre Valentín Van Orley. Ya desde 1515 aparece mencionado como ejecutando numerosos encargos para Margarita de Austria en los archivos de la corte de ésta. Pintó retratos, temas religiosos e incluso restauró cuadros de su colección.

En 1518 figura ya como pintor de la corte, siendo protegido por la princesa con motivo de las persecuciones religiosas de 1527. Dos años después de la muerte de Margarita de Austria fue nombrado pintor de la corte de María de Hungría, para la que ejecutó numerosos encargos.

Friedländer opina que sus funciones como pintor de cartones para tapices debió ser anterior a su nombramiento como pintor de la corte, cosa no extraña, debido al apogeo alcanzado por la industria licera y a las relaciones que siempre existieron entre pintores y tapiceros.

El estilo de Van Orley debe bastante a la influencia del arte italiano y a los cartones de los "Hechos de los Apóstoles" de Rafael en particular (6). Friedländer opina que sus cartones para tapices son los únicos que pueden relacionarse con el estilo renacentista (7). También indica que los mejores tapices concebidos entre 1520 y 1530 se pueden relacionar en mayor o menor medida con el estilo Van Orley. En 1530 se le presenta un competidor en la figura de Pedro Coecke.

Entre las obras que se le atribuyen se pueden citar,

conservadas en la colección real española: "La Historia de San Juan Bautista", "El Apocalipsis" y la "Pasión". En la "Fundación de Roma" tuvo como colaboradores a Van Liere para las orlas y a Guillermo Tons para los árboles y plantas.

Entre las series que se encuentran en otras colecciones tenemos "La Adoración de los Magos" en el Metropolitan Museum de Nueva York y la "Batalla de Pavía" en el Museo de Nápoles.

Su "Historia de Jacob" se concibió como una continuación de la "Historia de Abraham". En aquella serie ve M. Jarry un ejemplo de las dos tendencias características del estilo de Van Orley, la corriente decorativa flamenca y la tendencia a hacer de la tapicería un rival de la pintura (8).

Varios autores señalan los paralelismos en la composición existentes entre las series que relatan episodios del Antiguo Testamento y que evidencian la influencia de Van Orley en las series que se le atribuyen.

Los diversos tipos de patriarcas bíblicos representados en estas series están tratados de una forma muy semejante, no sólo en las figuras, sino en la indumentaria.

El primer tapiz de la "Historia de Abraham" ha influido claramente en otro conservado en San Francisco, que representa a Moisés recibiendo las tablas de la Ley (9). Son idénticas la indumentaria y la posición de

ambos personajes. La misma relación se puede establecer entre el tapiz del "Encuentro entre Eliezer y Rebeca" y otro de la ya mencionada "Historia de Moisés" existiendo un paralelismo entre las figuras de Rebeca y Eliezer y los dos personajes centrales del tapiz que representa la recogida del maná en el desierto (10).

Con este mismo tapiz relaciona Paulina Junquera otro existente en la Catedral de Cuenca en el que figura una muchacha inclinada para sacar agua de un pozo semejante a la que se representa en idéntica actitud en el tapiz del "Encuentro de Eliezer y Rebeca" en la "Historia de Abraham".

También se puede establecer cierta similitud con un tapiz de la "Historia de Jacob" que se conserva en el Museo de San Francisco.

Si se compara la "Historia de Abraham" con la "Historia de Jacob" también atribuida a Van Orley, se pueden hallar semejanzas en algunos tipos femeninos, por ejemplo en la manera de representar a Sara en el tapiz del "Anuncio de la maternidad de Sara" y la figura de Rebeca en el primer tapiz de la "Historia de Jacob".

Donde más se acusa la semejanza es entre este primer tapiz de la "Historia de Jacob" y el tapiz de la "Historia de Abraham" que corresponde al "Juramento de Eliezer", siendo similares las actitudes de Abraham y Eliezer y las de Isaac y Jacob.

La serie de la "Historia de Abraham" se tejió en los talleres del licero de Bruselas Guillermo Pannemaker,

cuya marca figura en alguno de los tapices. Varias piezas llevan además la marca de la ciudad de Bruselas, B. B. según preceptuaban las ordenanzas.

Las series que se encuentran en el Kunsthistorische Museum de Viena y en Hampton-Court se tejieron en estos mismos talleres. La conservada en el Palacio de Oriente lleva el monograma de Willen de Kempeneer de Bruselas. Las series del Gardner Museum de Boston, con marca atribuida a Jan Van Tiegen y las del Castillo de Nemest, con monograma del tejedor Leo Van den Hecke.

ORLAS

Un elemento que confiere a la vez unidad y variedad a la serie son las orlas, que como ya se ha hecho notar no son las características de Van Orley.

Todas las piezas están rodeadas de un orillo azul de unos dos centímetros de anchura. La orla propiamente dicha está perfilada por grecas constituidas por hileras de flores que alternan con pequeños medallones y con cabezas de león. La exterior es más ancha que la interna.

La orla superior, igual para todos los tapices, está decorada con roleos, interrumpidos hacia la mitad por una cartela, que adopta la forma de una piel de carnero extendida. Esta orla es similar a la de la "Historia de Escipión" de Julio Romano.

En las restantes borduras se representan distintas virtudes y cualidades morales que por lo general, guardan relación con el asunto representado en cada tapiz. Casi todas están personificadas en figuras femeninas y suelen responder a la iconografía de la época. Las laterales están encuadradas en marcos arquitectónicos diferentes, aunque algunos llegan a repetirse.

En la orla inferior las figuras aparecen sentadas en balaustradas o pretilos con gran movilidad en sus actitudes. Están separadas por diversos motivos decorativos, distintos en cada tapiz.

La fuente de inspiración de este tipo de orlas son las de la serie de los "Hechos de los Apóstoles" de Rafael, de la colección real española. Vendrán a presentar una novedad de origen italiano, frente a las guirnaldas de flores, que son las tradicionales en las orlas de los tapices flamencos de siglos anteriores y suelen ser las más utilizadas en los cartones de Van Orley, combinadas con grutescos y otros motivos renacentistas. En el siglo XVI coexisten estas dos modalidades e incluso llegan a mezclarse.

Todas las tapicerías están explicadas por leyendas contenidas en grandes cartelas. Cada figura de las cenefas lleva también un letrero con su nombre.

DESCRIPCIÓN DE LA SERIE

Tapiz n.º 1: Dios manda a Abraham salir de su país.

Serie: Historia de Abraham.

Cartones: Bernardo Van Orley.

Tapicero: Guillermo Pannemaker.

Taller: Bruselas.

Tamaño: 5,20 × 7,70 m.

Materia: Lana y seda.

Rótulo:

"Appar(et) Deus Abrah(eis) dei/iussu relinquit patriam/aedificat aram adorat Deum". (Dios se aparece a Abraham/ deja su patria por mandato de Dios/ levanta un altar, adora a Dios).

Descripción:

Este primer tapiz refleja el comienzo de la vida de Abraham, según el capítulo XII, versículos 1 a 7 del Génesis, que empieza con la aparición de Dios a Abraham, mandándole salir de su tierra con toda su familia. Se sigue con fidelidad el desarrollo de los acontecimientos tal como los refleja el Antiguo Testamento:

"El Señor dijo a Abram: sal de tu tierra nativa y de la casa de tu padre a la tierra que yo te mostrare. Haré de ti un gran pueblo, te bendeciré, haré famoso tu nombre y servirá de bendición. Bendeciré a los que te bendigan, maldeciré a los que te maldigan. Abram marchó como le había dicho el Señor y con él marchó Lot. Abram tenía setenta y cinco años cuando salió de Haram.

Abram llevó consigo a Saray su mujer, a Lot su sobrino, todo lo que había adquirido y todos los esclavos que había ganado. Salieron en dirección a Canan y llegaron a esta tierra. Abram atravesó el país hasta la región de Siquen. El Señor se apareció a Abram y le dijo: a tu descendencia le daré esta tierra. El construyó allí un altar en honor del Señor que se le había aparecido".

En tres escenas divide el pintor del cartón este relato. Resalta la importancia distinta de cada uno de ellas, representándolos en planos y tamaños diferentes, hace de la escena principal el centro de la composición y la destaca por la mayor dimensión de las figuras.

Los versículos del 1 al 4 quedan sintetizados en la figura de Abraham arrodillado sobre un promontorio. Eleva sus brazos en la actitud característica de oración. De espaldas y con el rostro vuelto hacia el cielo contempla la aparición divina. En el centro del tapiz, en su parte posterior, la figura de Dios aparece flotante entre nubes, rodeado de ángeles.

La salida de Abraham con Lot y su familia de Haram, según el episodio relatado en los versículos 4 a 6, se representa a partir del ángulo superior izquierdo y atraviesa toda la composición trazando una diagonal que concentra la mayor parte de las figuras quedando la parte central casi despejada, si se exceptúa algunos grupos diseminados.

De la ciudad de Haram, situada a la izquierda y figurada por unos cuantos edificios de los que sobresale

una torre, colocada sobre una elevación del terreno y delante de una montaña, salen unos hombres, encargados de la impedimenta de Abraham y su familia, cargada sobre unos camellos, otros conducen ganado. Su tamaño va disminuyendo con la distancia.

Otro grupo más cercano al espectador, marcha a pie, apoyados algunos en varas, mientras que otros conducen algunos animales. Sus dimensiones son mayores debido a la proximidad. Se destaca a la izquierda una pareja en actitud de conversar, algo alejados del resto, mientras uno de los caminantes vuelve la cabeza para contemplarlos. Tal vez podría tratarse de Lot y su esposa, ya que el hombre, que lleva idéntica indumentaria que Abraham, está representado con aspecto más juvenil. La joven se toca con pañuelo anudado bajo la barbilla y sombrero de anchas alas.

La elevación en que se sitúa Abraham en la primera escena oculta en parte la caravana. A la cabeza marcha un hombre apoyado en una vara y tras él una mujer con toca, en actitud parecida a la de Sara en otros tapices, que pudieran ser Abraham y Sara.

En el ángulo inferior derecho camina una mujer que carga con un niño dormido sobre sus hombros y porta en su mano una cesta de ropa. Otra joven se inclina para coger a un niño y dos hombres apoyados en varas hablan entre sí.

Finamente en una zona despejada en el centro del tapiz, avanza un grupo con rebaños y monturas en escala reducida.

El tercer episodio en que se ha dividido el relato del Génesis, es el establecimiento del campamento al este de Betel y la edificación de un altar, se representa en la parte superior derecha.

El campamento se asienta sobre una arboleda, en tamaño minúsculo se ven algunas tiendas y unas cuantas personas diseminadas, mientras que en la cima de un pequeño montículo Abraham se prosterna delante de un altar del que se eleva una columna de humo en torno al montículo se inclina un grupo en actitud de adoración.

Como lo exige el relato todas las escenas se desarrollan al aire libre en un paisaje despejado con ondulaciones, únicamente se observan al fondo algunas montañas.

La vegetación está escasamente representada por algunos árboles diseminados.

Los detalles están realizados con gran naturalidad, incluso en las figuras más pequeñas como es característico en la pintura flamenca. El conjunto ofrece gran naturalidad por la presencia de escenas familiares como las madres cuidando a sus hijos. Las actitudes son bastante reales lo mismo que los rostros de los personajes, se puede exceptuar la figura de Abraham realizada de una forma más rebuscada y manierista.

Predominan en las indumentarias los tonos azules y rojos con algo de crema del tono de la lana sin teñir. Abraham viste túnica azul y manto rojo, la aparición

divina lleva manto rojo, etc.

Este es uno de los tapices mejor conservado, aunque presente algunos zurcidos y el fondo resulte algo desvaído. Es uno de los pocos tapices de la serie que no está dividido por la mitad.

Comparándolo con la misma pieza de las colecciones de Austria y del Patrimonio Nacional Español, apenas se observan variaciones si se exceptúa la aparición de Dios. En el tapiz toledano se sitúa a la derecha de la cartela, mientras que en los otros dos, es decir, en el español y en el de la colección austríaca, está justo debajo del rótulo.

En la actualidad se exhibe, depositado por la Catedral de Toledo, en la sala II de la Sección de Bellas Artes del Museo de Santa Cruz.

ORLAS

En distintos enmarques aparecen varias figuras y cualidades morales, pero no de una manera arbitraria sino guardando relación con el episodio relatado en el tapiz.

En la cenefa izquierda y de arriba a abajo son las siguientes:

APARITIO. (No tiene leyenda que lo indique). Es una joven de frente, entre nubes con los brazos elevados y que inclina levemente el busto. Viste túnica rojiza. Se eleva sin apoyarse en el pedestal que tiene debajo de planta poligonal y del que parten a derecha e izquierda dos estandartes. Estaría en relación con la aparición de Dios a Abraham.

BENEDICTIO. Delante de un cortinaje que sostienen dos figuras masculinas agachadas, una joven eleva su brazo en actitud de bendecir. De ésta, lo mismo que de su cabeza emanan rayos luminosos. La base que la sostiene se apoya sobre una columna sostenida por dos sátiros.

De ninguna de estas virtudes se ha encontrado otra representación.

OBEDIENTIA. Una figura femenina situada bajo un entablamento sostenido por doble columna. Va ataviada con túnica y manto y con la cabeza cubierta. Se apoya en un bastidor que soporta una especie de rueca o timón. En la peana se lee el nombre de la virtud representada.

El atributo característico de la obediencia es el yugo que puede portar sobre sus espaldas. Si refleja la obediencia cristiana lleva además un crucifijo. También se le representa hilando con una rueca. En esta tapicería su atributo es la rueca.

Podría significar la actitud obediente de Abraham ante el mandato divino.

En la cenefa inferior las figuras están encuadradas ante un pretíl sobre el que se apoyan unas columnas que alternan una zona estriada en espiral con otra cubierta de decoración renacentista.

Al estar unas en primer término y otras retrasadas originan unos espacios curvos destinados a albergar las virtudes.

De izquierda a derecha son:

LATRIA. Figurada por una mujer de rodillas y de perfil que eleva sus manos al cielo en oración. Representaría la oración de Abraham.

EXILIUM. (La leyenda ha desaparecido). Simbolizaría la salida de Abraham de su tierra. Se presenta en forma de un ángel que vuela llevando un niño entre sus brazos.

INNOCENTIA. (La leyenda está casi borrada). Es una figura femenina sentada sobre el pretil de perfil acompañada de su atributo tradicional: el cordero.

ANIMI PROMPTITUDO. Es de las imágenes más repetidas,

en este tapiz se repite dos veces. Siempre aparece como una mujer de frente con los brazos extendidos hacia abajo. En esta ocasión está sentada. Significaría la presencia de ánimo de Abraham al salir de su patria.

No se ha encontrado representación parecida.

SIMPLITAS. Es una joven sentada con la cabeza descubierta, la mirada baja y las manos cruzados sobre el regazo. No lleva su tradicional atributo: la paloma.

Cenefa lateral derecha: ostenta algunas leyendas equivocadas como se aprecia comparándola con las series de la corona española y de la colección austríaca. De arriba a abajo se representan:

Sin leyenda. Una mujer ataviada con túnica y manto y que sostiene entre sus brazos un cordero.

Es igual a la primera de la serie austríaca en cuyo letrero se lee: Mansuetudo, lo que efectivamente corresponde con el atributo que lleva en los brazos.

En la cenefa de la serie de la colección real española el orden de las figuras está alterado ocupando este lugar la última de la cenefa toledana y ésta el segundo con la leyenda Debonaritas.

MANSUETUDO. Una joven de perfil acompañada de un camello y en cuyo hombro se posa una paloma. Ninguno de estos animales simboliza la mansedumbre, que hemos visto, corresponde mejor a la figura superior.

Esta virtud lleva en el tapiz de la serie austríaca un letrero que dice "Debonaritas" y en el tapiz conservado en el Palacio de Oriente lleva una leyenda en letra poco clara.

El camello simboliza la humildad y la docilidad y la paloma la caridad y la dulzura.

DEBONARITAS. Una joven con toca, de frente, extiende los brazos hacia abajo. Es la misma representación utilizada en la cenefa inferior del tapiz para "Animi promptitudo".

Esa es la leyenda que lleva el tapiz conservado en la colección austríaca debajo de esta figura; en la serie del Palacio de Oriente de Madrid ocupa esta virtud el lugar superior con el mismo letrero.

En realidad, salvando el error del licero, las figuras representadas en el tapiz de la Catedral toledana deberían haber quedado de la siguiente manera: Mansuetudo, debonaritas y animi promptitudo.

La cenefa inferior también presenta diferencia con la otra serie ya mencionada. La colocación de las virtudes está alterada. Mientras que en el tapiz toledano figuran: Latria, exilium, inocentia, animi promptitudo y simplitas, en la otra el orden es latria, exilium, animi prontitudo, inocencia y simplitas.

Tapiz n.º 2: Sara raptada por los egipcios.

Serie: Historia de Abraham.

Cartones: Bernardo Van Orley.

Tapicero: Guillermo Pannemaker.

Talleres: Bruselas.

Materia: Lana y seda.

Rótulo:

Sara (rapta ab) Aegyptis restit (uitur cum) muneribus Deus (ostendit)/Abrahamae terra (am Canaan). (Sara robada por los egipcios es restituída con presentes. Dios enseña a Abraham la tierra de Canaan).

De este tapiz solo se conserva la mitad izquierda, por lo que la leyenda está incompleta. Se ha completado con la del mismo tapiz de la colección real española.

El pintor del cartón ha cogido el hilo de la narración para este segundo tapiz en el punto en que lo dejó en el primero. Este episodio de la vida de Abraham se contiene en el capítulo XII versículos de 10 a 20.

Desde la salida de Abraham de Haram la Biblia encadena así el relato: "Primero sobrevino una carestía en el país y como el hambre apretaba, Abram bajó a Egipto para residir allí. Cuando estaba llegando a Egipto dijo a Saray su mujer: mira eres muy guapa y cuando te vean los egipcios dirán: mira es muy hermosa. Me matarán a mí y a ti te dejarán viva. Por favor di que eres mi hermana, para que me traten bien en atención a tí y así gracias a tí salvaré la vida. Cuando Abram llegó a Egipto los egipcios vieron que su mujer era muy

hermosa. La vieron también los ministros del Faraón y se la ponderaron al Faraón, tanto que la mujer fue llevada al Palacio. A Abram lo trataron bien en atención a ella y adquirió ovejas, vacas, asnos, esclavos, borricas y camellos.

Pero el señor afligió al faraón y a su corte con grandes dolencias a causa de Saray mujer de Abram. Entonces el Faraón llamó a Abram y le dijo: ¿Qué me has hecho?, por qué no me confesaste que es tu mujer? Ya la he tomado por esposa. Pues mira si es tu mujer cójela y vete de aquí. El Faraón dió una escolta a Abram y los despidió con su mujer y sus posesiones".

En este tapiz se concede mayor importancia a la segunda parte de la narración, es decir, a la partida de Abraham y Sara con los presentes de los egipcios. Este episodio se relata en la parte del tapiz que ha desaparecido. Unicamente se conservan las figuras de Abraham y Sara que centrarían la composición.

Por primera y única vez, se representa a Sara joven, lujosamente ataviada y de gran tamaño. En los otros tapices aparecerá como una mujer anciana.

Esta escena se representa en un plano más elevado, el mismo sistema que se utilizó en el primer tapiz para narrar la visión de Abraham y en mayor escala.

En el ángulo inferior izquierdo dos hombres conversan, de espaldas, señalando a un punto lejano situado ante su vista. Entre Abraham y Sara y estos dos hombres, aparecen sirviendo de enlace dos mujeres

hablando y un niño que se agarra a las faldas de su madre.

La transición del plano superior al inferior está marcada por un grupo sentado en el borde del montículo.

En escala más reducida, se presenta la primera parte del relato bíblico. El punto elegido por el pintor es el momento en que Sara es conducida en presencia del Faraón. Un grupo de cinco hombres conducen a una mujer, enfrente de éstos pero algo alejado, una muchedumbre compacta, espera delante de las puertas de la ciudad.

Finalmente, a la izquierda se observa un campamento compuesto por tres pabellones. Delante del más lejano apenas se vislumbra una masa de tres personas.

En la actualidad se exhibe, depositado por la Catedral de Toledo, en la sala II de la Sección de Bellas Artes del Museo de Santa Cruz.

ORLAS

En la cenefa izquierda y de arriba a abajo:

LUXUS. Se le representa por medio de un muchacho ante una balaustrada. En cada una de sus manos extendidas sostiene una rica copa.

CARISTIA. (No se ve la leyenda). Figura encuadrada en arquitectura adintelada. Está inclinada y cubierta por un velo. Apoya una de sus manos en un escudo o tambor y lleva en sus manos un saco.

RAPTUS. (No tiene leyenda). Bajo un pabellón, cuyas cortinas levantan dos niños, un hombre lleva en sus brazos una mujer que se resiste.

Estas mismas representaciones muy similares en su composición y con los mismos atributos figuran en la "Historia de Escipión", conservada en el Palacio de Oriente de Madrid.

Se han identificado por figurar sus leyendas en el mismo paño del Palacio de Oriente de Madrid.

Cenefa inferior. De izquierda a derecha las figuras se sientan sobre una balaustrada y están separadas por tenantes. No se conserva el letrero de ninguna. VENUS es una joven sentada con las piernas cruzadas. De uno de sus brazos cuelga un collar, con el otro sostiene una percha. CONCIENCIA es una joven sentada en posición similar. No se aprecia bien que lleva en sus manos. Según la iconología de Ripa llevaría un corazón.

Tapiz n.º 3: Sacrificio de Melquisedec.

Serie: Historia de Abraham.

Cartones: Bernardo Van Orley.

Tapicero: Guillermo Pannemaker.

Taller: Bruselas.

Tamaño: 5 m. × 7,775 m.

Materia: Lana y seda.

Rótulo:

Abraham quator re/gum cede revertent occurrit/
Melchisedec rex Salem sacerdos/Dei sume offerens panem
et vinum. (Melquisedec rey de Salem y sacerdote del Dios
Altísimo sale al encuentro de Abraham cuando volvía de
la matanza de los cuatro reyes, le ofrece pan y vino).

Descripción:

El tercer tapiz de la "Historia de Abraham" en la serie completa es la "separación de Abraham y Lot" correspondiente al capítulo 13 del Génesis. Esta pieza no se conserva en la colección toledana. Por ello la tercera pieza existente en la actualidad sería la que relata el "sacrificio de Melquisedec".

Son dos los acontecimientos presentados en este tapiz, siendo el segundo consecuencia del primero.

En segundo plano a la izquierda se desarrolla una encarnizada batalla. Tiene como escenario un terreno despejado y sin vegetación al pie de una zona montañosa con algunos árboles. Corresponden a la primera parte de la leyenda de la cartela narrada así en el Antiguo

Testamento:

"Siendo Amrafel rey de Senaar, Arioc rey de Elasar, Codorlahomer rey de Elam, Tideal rey de pueblos, declararon la guerra a Bera rey de Sodoma, a Erisa rey de Gomorra, a Sinad rey de Adma, a Semaber rey de Seboin y al rey Bela.

Estos se reunieron en Vasidin. Durante doce años habían sido vasallos de Codorlahomer, al decimotercero se rebelaron. El decimocuarto vino Codorlahomer con sus reyes aliados y fue derrotando a los refaitas... a los zuzeos... a los emeos y a los hurritas.

Después volvieron y sometieron al territorio amalecita. Entonces hicieron una expedición los reyes de Sodoma, Gomorra, Adma, Seboin y Bela y presentaron batalla a Codorlahomer... Tideal... Amrafel... Arioc... cinco reyes contra cuatro. Los vencedores saquearon las posesiones de Sodoma y Gomorra con todas las provisiones y se fueron. Al marcharse se llevaron también a Lot, sobrino de Abram... que habitaba en Sodoma.

Un fugitivo vino y se lo contó a Abram... cuando oyó que su sobrino había caído prisionero reunió a los esclavos nacidos en su casa y persiguió a los enemigos hasta Dan. Recuperó todas las posesiones, las mujeres y la tropa".

La batalla representada es la mantenida por Abraham contra los cuatro reyes.

Se desarrolla en medio de una gran confusión de

cuerpos; unos caídos, otros de pie en actitud de atacar.

Más a la izquierda y alejándose de la lucha, un pequeño grupo conduce unos caballos, mientras que otro se dirige a una ciudad situada en el ángulo superior izquierdo, de la que se distinguen algunas torres en escala muy pequeña.

A la derecha apenas se observan los edificios de otra población. Hacia ella se encamina una multitud que parece correr. Uno de los hombres que la integran porta un estandarte.

Por el centro, al fondo del tapiz huyen cuatro o cinco hombres para refugiarse tras las murallas de una tercera ciudad situada en medio de la pieza. Separa las ciudades un bosquecillo verde-azulado.

A pesar de la pequeñez de las figuras, están realizadas en su mayoría con perfección en los detalles y una minuciosidad característica de la pintura flamenca, llegando a apreciar los rostros de algunos de los contendientes.

Los grupos diseminados podían responder a fugitivos o bien al rescate de la familia de Lot.

La escena principal es la ilustración de los versículos 18 y 19 del capítulo 14 del Génesis: "Cuando Abram volvía después de derrotar a Codorlahomer y los reyes aliados, el rey de Sodoma salió a su encuentro en el valle de Sabá. Melquisedec, rey de Salen, sacerdote del Dios Altísimo le sacó pan y vino y le bendijo".

Se representa este último episodio en primer plano y todo a lo largo del tapiz. Tiene como escenario una explanada delante del palacio del rey de Salem.

Queda aislada del suceso precedente por medio de un murete de piedra que termina en una puerta y comienza al lado del palacio. Este ocupa transversalmente el lado derecho del tapiz. Es un lujoso edificio de mármol y jaspe. Al fondo se distingue una cúpula. La entrada principal a la que se accede por una escalinata, queda más elevada que el resto del edificio. Está precedida de un pórtico.

Abraham y Melquisedec ocupan el centro de la composición. El patriarca está de pie apoyado sobre una vara vestido como es habitual en toda la serie, se inclina levemente tendiendo su brazo izquierdo hacia el rey de Salem. Melquisedec situado a la derecha de Abraham vuelve hacia éste su rostro de expresión plácida. Está coronado y se cubre con un manto orlado de pedrería y una corta capa de piel. Porta una rica espada. Se inclina hacia Abraham y con una mano se apoya en el ánfora metálica que contiene el vino. A sus pies se observa una fuente con panes.

Por una puerta lateral del palacio asoma la cabeza de dos guerreros y salen de la misma un hombre y una mujer. Los precede un criado encorvado bajo el peso de una cesta. Todos ellos descienden por unas gradas al pavimento enlosado de la explanada. Por la puerta principal asoman dos hombres que conversan entre sí.

En el ángulo inferior derecho un sirviente oculto en

parte por la cenefa carga un ánfora. Le precede otro que se agacha para asir una cesta de mimbre mientras vuelve su cabeza representada con gran expresividad, hacia atrás.

Tras éstos y al lado de la puerta de salida del recinto reducida a la mitad por la orla, un grupo de hombres y de guerreros conversan. Uno de ellos tiene un pan en la mano mientras que otro bebe. Finalmente, entre estos dos grupos y Abraham, cuatro guerreros que rodean un pozo, uno de ellos bebe de una copa, otro porta escudos ovalados.

La representación de Abraham y Melquisedec, estaría influída por el manierismo, mientras que las escenas de los guerreros bebiendo y los grupos más pequeños presentan una influencia de la tradición flamenca.

El tapiz, como la mayor parte de las piezas de esta serie, está dividido en dos mitades y cosido. Su conservación no es excesivamente mala. Lleva dos remiendos en la orla exterior azul, compuestos por dos trozos de leyenda. La cenefa inferior es la peor conservada.

Comparándolo con la misma pieza de la serie de Abraham del Palacio de Oriente, se aprecian unas pequeñas diferencias. Los edificios situados en el ángulo superior no son iguales. La cenefa lateral derecha oculta en el del Palacio las cabezas de los guerreros que asoman a la derecha.

En la actualidad se exhibe, depositado por la Catedral de Toledo, en la sala II de la Sección de Bellas Artes del Museo de Santa Cruz.

ORLAS

En la cenefa izquierda de arriba a abajo:

VICTORIA. (No se ve la leyenda). Debajo de un arco sostenido por pilares, en cuyas enjutas lleva dos medallones con cabezas de guerrero se sitúa una figura, femenina, con la cabeza vuelta a la derecha, que lleva en ambas manos unas ramas de olivo. Corresponde a la representación tradicional de la victoria. Simboliza la alcanzada por Abraham sobre los cuatro reyes.

PAX. Es una joven enmarcada en arquitectura sostenida por doble columna. Sobre ella dos hombres inclinados sostienen una corona de laurel y la cartela en la que se lee el nombre de esta virtud. La joven lleva la cabeza coronada y sostiene unas ramas en ambas manos. Responde a una figuración usual de esta virtud. Podría significar la paz establecida por Abraham después de la batalla.

AMOR PROXIMI. Su enmarque enlaza con el de la figura anterior por medio de columnas elevadas. Detrás de éstas, un arco sostenido por pilares, sobre el arco dos ángeles sostienen la cartela con la leyenda. A diferencia de las dos anteriores no responde al simbolismo tradicional que sería un hombre socorriendo a un desgraciado. En un tapiz de la "Historia de Noé" que se conserva en el Palacio de Generalidad de Barcelona, esta virtud está representado por una pareja pero masculina y femenina. En este tapiz, son dos muchachos que se sostienen mutuamente y se apoyan sobre una base decorada con grutescos.

Cenefa inferior. Las figuras están separadas por grutescos. La primera y la última se encuadran bajo arcos sostenidos por columnas, las otras tres no llevan ningún tipo de enmarque. Por la zona inferior corre un pretil muy bajo decorado con motivos de sierpes.

De izquierda a derecha figuran:

VIOLENTIA. (Leyenda ilegible). Situada en una cartela a la izquierda. Se representa por una mujer en actitud airada, portando un látigo persigue a un hombre que corre delante de ella. Va destocada y las cintas que sostienen su peinado ondean al viento.

No responde exactamente a la iconografía tradicional, ya que se la suele representar como una mujer airada enarbolando una espada o bien azotando a un niño, pero no como en este caso acompañada de un hombre. Podría simbolizar la violencia ejercida por los reyes contra sus súbditos.

DEPREDATIO. (Leyenda ilegible a la derecha de la figura). Es un hombre intentando cabalgar sobre un carnero con largas guedejas. No se ha encontrado representación similar. Significaría el saqueo de Sodoma y Gomorra por los cinco reyes.

GRATITUDO. Joven sentada con los pies apoyados sobre un pequeño escabel, con la cabeza descubierta. Sostiene entre sus brazos una cigüeña que es el animal atributo de esta cualidad moral.

PUGNA. Está representado por una pelea entre un

hombre y una mujer. Esta se abalanza sobre el hombre y ambos se asen por los cabellos.

TYRANNIS. Representada por una mujer con coraza que enarbola una espada. Está en actitud de correr y con el manto cubriéndole las piernas. La espada es uno de los atributos con que se suele representar la tiranía. Esta misma figura aparece en la orla inferior de la "Historia de Escipión" del Palacio de Oriente de Madrid.

Como en las otras tapicerías, si se compara con el tapiz correspondiente de la serie conservada en el Palacio de Oriente se observa una diferencia en las situaciones de las figuras que en la del Palacio es: violentia, depredatio, pugna, tyrannis y gratitudo.

Cenefa derecha. De arriba a abajo:

TYRANNIS. (Sin leyenda). Se repite aquí el mismo concepto que en la orla inferior con una figura similar. En esta ocasión está encuadrada por una columnata. Y también en actitud similar de caminar, es una joven con coraza y túnica que se entreabre permitiendo observar las piernas. Mira hacia atrás y en su mano derecha blande una espada mientras que con la izquierda porta un escudo. Podría significar en ambos casos la tiranía ejercida por los reyes.

HONOR. Bajo una arquitectura adintelada aparece un hombre cubierto en parte con un manto. Lleva en su mano derecha una corona rematada en una cruz. No responde a la iconografía tradicional ya que el honor se le suele representar coronado de laurel, con lanza y escudo.

FAMA BONA. Bajo un arco una figura alada con los cabellos ondeando al viento toca una trompeta que lleva en su mano derecha. En la otra mano lleva el mismo instrumento musical. La representación usual es tocando la trompeta y con una rama de olivo en la otra mano. Se apoya en una base que sostiene una mujer, un niño y un guerrero.

El colorido de las cenefas es el mejor conservado de todo el tapiz sobre todo en las laterales, donde los rojos y los azules son los que predominan tanto en la indumentaria como en las arquitecturas permanecen bastante vivos.

Tapiz n.º 4: Anuncio de la maternidad de Sara.

Serie: Historia de Abraham.

Cartones: Bernardo Van Orley.

Taller: Bruselas.

Tamaño: 4,65 m. × 7,60 m.

Materia: Lana y seda.

Rótulo:

Deus apparet Abrahae pro/mittit filium Sara ridet
Abraham orat pro Sodoma fa cum alliis/urbibus corrupti
coelestis igni perit. (Se aparece Dios a Abraham, le
promete un hijo. Se rie Sara Abraham pide por Sodoma
esta con otras ciudades perece por el fuego).

Descripción:

Cuatro son las escenas que comprende esta pieza. Tras el episodio del anterior tapiz el pintor del cartón ha desdeñado los acontecimientos que se narran en los capítulos 15 y 17: la aparición de Dios a Abraham prometiéndole la tierra comprendida entre Egipto y el río Eufrates a su descendencia, el nacimiento de Ismael y la nueva aparición del Señor prometiéndole un hijo de Sara su mujer. Abraham dejará de llamarse Abram y Saray su mujer se llamará Sara.

Se ha cogido el hilo del relato bíblico en el capítulo 18 del Génesis: "Apareció de nuevo a Abraham junto al encinar de Mambre mientras el estaba sentado a la puerta de la tienda porque hacía calor...".

La tienda de que habla este primer versículo ha sido

sustituída por un suntuoso palacio con decoración renacentista.

Ocupa el lateral izquierdo de la pieza. El espacio interior del palacio está compartimentado por columnas jaspeadas excepto la primera estriada. Se apoyan en altas basas decoradas con grutescos. Los arcos asimismo decorados, permiten ver el interior. A continuación y de frente una portada con dos hileras de columnas superpuestas, que enlazan con una tapia baja terminada en un pequeño arco. En primer término a la izquierda aparece Abraham sentado en la puerta, con expresión de asombro, con una mano sobre el corazón mientras que con la otra se apoya en una vara.

Continúa así el relato: "Alzó la vista y vió a tres hombres de pie frente a él. Al verlos corrió a su encuentro desde la puerta de la tienda y se posternó a tierra".

En efecto en el centro de la composición, delante de la explanada que precede al palacio, se ve a Abraham arrodillado con las manos juntas, inclinándose ante la aparición de los tres ángeles de idénticos rostros y vestiduras cubiertos con blancos mantos.

Abraham se dirigió a los ángeles y dijo: "Señor, si he alcanzado tu favor, no pases de largo junto a tu siervo. Haré que traigan agua para que os laveis los pies y descanséis bajo el árbol. Mientras ya que pasais junto a vuestro siervo os traeré un pedazo de pan para que recobreis fuerza. Contestaron: Bien, haz como dices".

Con esto se puede dar por terminada la primera escena y sus preliminares.

En la segunda se narran los preparativos para el banquete. Continúa el Génesis: "Abraham entró corriendo en la tienda donde estaba Sara y la dijo: Aprisa, amasa harina y haz una hogaza. El corrió a la vacada, escogió un hermoso ternero... Tomó requesón, leche y el carnero guisado y se lo sirvió".

Este episodio se relata con bastante fidelidad. En el interior del pabellón aparece Abraham descuartizando un ternerillo, mientras que Sara más hacia el exterior prepara el pan.

La tercera escena se desarrolla delante de la fachada, en un ensanchamiento de la escalinata de acceso y al pie de un árbol, se sitúa una mesa redonda cubierta con albo mantel. A su alrededor se sientan los tres ángeles, uno de ellos levanta una punta del mantel para cubrirse. Abraham a su lado en pie les sirve. Sobre la mesa se disponen las viandas. Sara contempla la escena tras una columna.

Después de la comida la dijo a Abraham uno de los ángeles: "Para cuando yo vuelva en el plazo normal, Sara habrá tenido un hijo. Sara lo oyó detras de la puerta de la tienda (Abraham y Sara eran de edad muy avanzada...). Sara se rió por lo bajo... pero el Señor dijo a Abraham: ¿Por qué se ha reido Sara? ¿Hay algo difícil para Dios? Cuando vuelva a visitarte por esta época, Sara habrá tenido un hijo. Pero Sara lo negó: "no me he reido". El replicó: no lo niegues, te has reido".

Proseguirá el capítulo 18 del Génesis tras estos acontecimientos narrando la destrucción de Sodoma y Gomorra a la que se alude en la última parte de la cartela.

Para diferenciar estos sucesos de lo relatado con anterioridad, se ha utilizado uno de los dos sistemas empleados por el pintor de los cartones: separarlos por medio de una pequeña tapia como en el sacrificio de Melquisedec. El otro será representado en planos de altura diferente.

Los preliminares de la escena representada son los siguientes: "El Señor dijo a Abraham: la acusación contra Sodoma y Gomorra es seria y su pecado muy grave, voy a bajar a ver si realmente sus acciones responden a la acusación... Entonces Abraham dijo: Es que vas a destruir al inocente con el culpable? Supongamos que hay cincuenta juntos... El Señor contestó: si encuentro... cincuenta justos perdonaré a toda la ciudad... Abraham continuó...: que no se enfade mi Señor si hablo una vez más y si encuentran diez?. Contestó el Señor: en atención a los diez no la destruiré.

Los dos ángeles llegaron a Sodoma... Lot estaba sentado a la puerta de la ciudad... entraron y se hospedaron en su casa. Los visitantes dijeron a Lot: si hay alguien más de los tuyos sácalos de la ciudad, pues vamos a destruir este lugar... Los sacaron y los guiaron fuera de la ciudad. Una vez fuera dijeron: ponte a salvo no mires atrás, no te detengas en la vega, ponte a salvo en los montes... El Señor desde el cielo hizo llover azufre y fuego sobre Sodoma y Gomorra... La mujer de Lot

miró atrás y quedó convertida en estatua de sal".

En el ángulo superior derecho el cielo se abre en una enorme nube oscura de la que descienden las llamas que consumen los edificios de una ciudad amurallada, el fuego baja en forma de rayos.

En pequeña escala se ve a Lot y su familia conducidos por los ángeles que avanzan por el valle. Algo más retrasada la mujer de Lot se ha convertido en una estatua de sal.

La escasa vegetación representada en este tapiz se reduce a unos pequeños matorrales en primer término, dos árboles en el lado derecho y el árbol central cubiertos de vegetación parásita. Detrás del palacio, unos matorrales y en el resto del tapiz algunos árboles diseminados en escala reducida.

Está tejido con gran minuciosidad en los detalles, incluso en las diminutas figuras de Lot y sus acompañantes y en las sombras proyectadas por las columnas.

Es uno de los tapices en que menos personajes intervienen. Abraham y Sara se representan como es habitual en el resto de la serie. Las figuras de los ángeles son esbeltas y estilizadas con influencia manierista.

La conservación es regular con bastantes zurcidos. Es una sola pieza.

Como en el resto de la serie predominan los tonos azules y rojos incluso en las arquitecturas, con fondos de estos colores y la decoración en color crema.

En la actualidad se exhibe, depositado por la Catedral de Toledo, en la sala III de la Sección de Bellas Artes del Museo de Santa Cruz.

ORLAS

Cenefa izquierda:

Los encuadres de las figuras son iguales a los del primer tapiz con pequeñas variantes.

RISUS. (No tiene leyenda). Bajo un arco del que cuelga un cordón rematado en borlas, se halla un joven ataviado con coraza y manto que cruza entre sus brazos. En la mano derecha sostiene un objeto que apenas se distingue. Pudiera ser una máscara, que es el atributo de la risa.

Se apoya en un pedestal poligonal del que parten dos estandartes a derecha e izquierda.

Significaría la risa de Sara ante el anuncio del ángel.

TRINITAS. Dos figuras masculinas desnudas sobre una arquitectura adintelada sostenida por columnas sujetan una cortina por sus extremos. Delante de ésta, una joven ataviada con túnica ceñida bajo el busto. Tiene tres cabezas y de éstas y de su mano derecha se desprenden rayos luminosos.

No se ha encontrado ninguna representación similar. Esta simbolizaría la aparición de los tres ángeles a Abraham.

Tras la figura un pretil muy bajo con decoración de roleos, que se apoya en media columna cuyo capitel lleva

una cabeza de ángel.

REPLACITAS. (Debe ser un error de interpretación de los tejedores pues debería decir hospitalitas). Simbolizada por una matrona que socorre a un peregrino. Está cubierta por un tocado igual al que lleva Sara en el tapiz y debajo de su túnica asoman las sayas. Tiende su mano a un peregrino que se inclina ante ella. Es un anciano apoyado en un cayado y con una calabaza colgada de la cintura. Ambos están de perfil delante de una puerta sostenida por doble columna, una lisa y otra estriada.

De la basa que los sustenta pende una cortina sostenida por una figura que apenas se distingue, otra arrodillada y un niño.

Esta es la representación iconológica tradicional de la hospitalidad y conmemora la ofrecida por Abraham a los tres enviados divinos.

Cenefa inferior:

Las virtudes están separadas por un busto de guerrero que parece llevar cuernos de cabra contenido en un óvalo vegetal.

Sobre la cabeza motivos florales. A ambos lados de este medallón dos medias figuras, una de hombre con orejas de sátiro, barbas y patas de cabra, alado. Está tocando el arpa y sobre su cabeza igual que su compañera sustenta un florero con ramajes. La otra es una mujer asimismo alada y tañendo el mismo instrumento.

Por detrás corre un pretil azul con decoración renacentista en rojo.

De izquierda a derecha las figuras son las siguientes:

LATRIA. Virtud que ya aparecía en el primer tapiz de la serie, pero no en la misma posición. Esta es una mujer arrodillada vuelta de tres cuartos a la derecha. Su manto cuelga del pretil y sus brazos se elevan en oración, en ellos se enroscan los velos.

Representaría la oración de Abraham ante los Angeles.

ALACRITAS. (El letrero es casi ilegible). Una joven sentada en la barandilla, de frente con las piernas cruzadas, ataviada con vestido de escote en pico. Lleva la cabeza descubierta y extiende las palmas de las manos.

DEPRECATIO. Una joven semiarrodillada de frente con manto volado, junta las manos en expresión de súplica. No se ha encontrado ninguna representación similar. Significaría la súplica de Abraham en favor de Sodoma y Gomorra.

FAMA BONA. Aparece también en el tapiz anterior con representación similar. Es una joven alada que toca la trompeta con la mano izquierda y sostiene otra con la mano derecha. Pero en esta ocasión está sentada.

La última virtud ha desaparecido y está sustituida por un remiendo en que aparece un fragmento de edificio.

La única diferencia entre este tapiz y el mismo de la serie conservada en el Palacio de Oriente consiste en esta cenefa, en que no sólo se altera el orden de las representaciones sino que aparece una diferente. En el tapiz del palacio son las siguientes: Latria, alacritas, fama bona, deprecatio y latria.

Cenefa lateral derecha. De arriba a abajo.

MISERICORDIA. Entre dos columnas un ángel ataviado con túnica ceñida por cinturón y manto. Levemente vuelto de perfil, lleva en su mano derecha una azucena.

No responde a la iconografía tradicional, pues se suele representar por una mujer socorriendo a un desgraciado, o bien por un joven coronado y con los brazos extendidos. Simbolizaría a la misericordia del Señor para con Lot y su familia.

VINDICTA. Una mujer con la cabeza vuelta hacia la izquierda entre dos columnas y delante de un pabellón, en la mano izquierda lleva una vara y en la derecha enarbola un puñal. La cabeza va cubierta con un casco. Este y el puñal despiden una aureola luminosa que simbolizaría la ira que acompaña a la violencia.

Se ajusta perfectamente a la iconología de la época. Lleva además un haz de flechas pendientes de la cintura.

PROMISSIO. Delante de una arquitectura semicircular rematada por un frontón con venera, una joven vestida con túnica y manto. Mira hacia la izquierda como las figuras anteriores. Se lleva la mano izquierda al

corazón, mientras que con la derecha extendida señala hacia abajo.

Se apoya sobre una basa sostenida por una mujer y varios niños. Corresponde a la representación tradicional.

Todas las figuras visten de un solo color excepto Aparitio.

Tapiz n.º 5: Sacrificio de Isaac.

Serie: Historia de Abraham.

Cartones: Bernardo Van Orley.

Taller: Bruselas.

Tapicero: Guillermo Pannemaker.

Tamaño: 4,85 m. × 7,20 m.

Materia: Lana y seda.

Rótulo:

Abraham divino orac/ulo iubetur immolare unigenitum suum filium Isaac. (Ordenó Dios a Abraham inmolar a su hijo unigénito Isaac).

Descripción:

Varios son los acontecimientos comprendidos entre este tapiz y el precedente, como el traslado de Abraham al Neguebeb, el nacimiento de Isaac y la expulsión de Agar e Ismael, objeto esta última de una de las piezas de esta serie que no se ha conservado.

El siguiente episodio de la vida de Abraham es el sacrificio de su hijo Isaac, escena que ocupa toda la pieza.

El capítulo 22 del Génesis proporciona el tema de este tapiz. Para la mejor comprensión del suceso se ha dividido en tres momentos diferentes.

"Dios puso a prueba a Abraham diciéndole: Abraham. Respondió: aquí me tienes. Dios le dijo: coge a tu único hijo, a tu querido Isaac, vete al país de Moria y

ofrécemelo allí en sacrificio en uno de los montes que yo te indicaré. Abraham madrugó, aparejó el asno y se llevó a dos criados y a su hijo Isaac, tomó la leña para el sacrificio y se encaminó al lugar que le había indicado Dios. Al tercer día levantó Abraham los ojos y divisó un sitio a lo lejos. Abraham dijo a sus criados: Quedaos aquí con el asno yo y el muchacho iremos hasta allá para adorar a Dios y después volveremos con vosotros.

Abraham tomó la leña para el holocausto, se la cargó a su hijo Isaac y él llevaba el fuego y el cuchillo. Los dos caminaban juntos".

El momento elegido para iniciar el relato es aquel en que Isaac cargado con la leña, caminaba con su padre, mientras los dos criados aguardan algo más retrasados.

En la mitad izquierda del tapiz se va a desarrollar la mayor parte de los sucesos. Abraham y su hijo ascienden por una suave pendiente totalmente desprovista de vegetación, si se exceptúa unos matorrales en primer término a la izquierda. Isaac cargado con el haz de leña se vuelve hacia su padre que camina trás él y lo mira interrogadoramente. Se muestra en una posición muy forzada, casi contorsionada pues está de espaldas, girando casi totalmente la cabeza. Viste túnica corta ceñida y manto que deja al descubierto sus piernas y la espalda. Es el instante en que interroga a su padre deteniéndose: "Padre. El respondió: Aquí estoy hijo mio. El muchacho dijo: Tenemos fuego y leña pero ¿donde está el cordero para el holocausto?, Abraham le contestó: Dios proveerá el cordero para el holocausto hijo mío. Y

siguieron caminando juntos".

Mientras Abraham camina llevando en su mano el fuego del sacrificio.

"Llegando al sitio que le había dicho Dios, Abraham levantó allí un altar y apiló la leña. Luego ató a su hijo Isaac y lo puso sobre el altar encima de la leña. Entonces Abraham tomó el cuchillo para degollar a su hijo. Pero el Angel del Señor le gritó desde el cielo: Abraham, Abraham. El contestó: Aquí estoy. Dios le ordenó: No alargues la mano contra tu hijo ni le hagas nada. Ya he comprobado que respetas a Dios porque no me has negado a tu hijo único.

Abraham levantó los ojos y vió un carnero enredado por los cuernos en los matorrales. Abraham se acercó, tomó el carnero y lo ofreció en sacrificio en vez de su hijo".

En el ángulo superior izquierdo y en pequeña escala se desarrolla la primera parte del relato del Génesis. En una explanada en lo alto de la montaña por la que ascendían Abraham e Isaac camino del holocausto, se eleva un ara circular de piedras.

La escena no está representada siguiendo fielmente el relato bíblico. Isaac no aparece echado sobre la leña sino que ésta se halla a los pies del altar e Isaac está sentado sobre el mismo, con las manos atadas y el rostro vuelto hacia Abraham que levanta el cuchillo para consumir el sacrificio. Pero el ángel que aparece sobre el ara levanta su mano para detenerle.

En un espeso bosquecillo tras Abraham, cuyo manto aparece extendido en el suelo, se ve un carnero enredado entre unos zarzales. La explanada continúa hacia el centro del tapiz, a su término se eleva una empinada roca.

En escala aún más reducida se reproduce el holocausto del carnero, sobre un altar similar al primero. Abraham e Isaac se arrodillan delante. Después el terreno desciende algo abruptamente hasta una segunda llanura.

"Desde el cielo el ángel del Señor volvió a gritar a Abraham: Juro por mi mismo por haber obrado así, por no haberte reservado a tu hijo, te bendeciré, multiplicaré tus descendientes como las estrellas del cielo y como las arenas de la playa".

En esa segunda explanada vemos a Abraham que elevando los brazos al cielo escucha al Señor que se le aparece, apenas un punto diminuto sobre el fondo del tapiz.

En el lado izquierdo de la composición se encuentran los dos criados de Abraham, contemplando con asombro la escena del sacrificio. Uno de ellos en pie, de espaldas y con el rostro de perfil extiende el brazo señalando hacia arriba. El otro permanece sentado. Entre ellos una redoma sujeta por una correa que sostiene el primer criado. En segundo término el asno delante de un bosquecillo y una cesta de mimbre.

Al fondo a la derecha un monte apenas cubierto por escasa arboleda y delante una ciudad.

Este es el tapiz peor conservado de toda la serie. Está dividido por la mitad y cosido, pero las dos mitades no están bien cosidas y emparejadas.

En la mitad izquierda lleva un remiendo cuadrado debajo de Abraham y hasta la cenefa. En la derecha el remiendo añadido es aún mayor y pertenece a otro tapiz de la misma serie, probablemente a la parte que le falta al tapiz n.º 2: "Sara raptada por los egipcios". Se ve del revés la cabeza y parte de la joroba de un camello y varios árboles. A continuación del derecho, una virtud entre dos columnas. Encima se lee Alacritas. Posiblemente esta leyenda corresponda a la virtud que iría colocada encima de ésta, ya que esta cualidad representada varias veces en la serie, no responde a los atributos que porta esta figura, más bien pertenecería a la siguiente, la confianza. La confianza se suele representar bien con una vela o con un barco en la mano, como aparece esta joven de hermoso rostro, destocada que sostiene un barco con ambas manos.

Comparando esta pieza con las existentes en la colección real española y con la inglesa de Hampton Court, se observan pequeñas diferencias. En éstas la cenefa derecha está colocada de forma que tapa la copa de un árbol que asoma en el tapiz toledano. La cartela de la pieza inglesa tampoco es igual.

Como en las otras piezas de la serie el colorido dominante para la indumentaria es el azul y el rojo. La vegetación es de tono azul verdoso y las montañas no resaltan sobre el fondo.

En la actualidad se exhibe, depositado por la Catedral de Toledo en la sala III de la Sección de Bellas Artes del Museo de Santa Cruz.

ORLAS

Cenefa izquierda: (de arriba a abajo).

CONSTANCIA. (No lleva leyenda). Delante de una arquera una joven de pie sobre una bola sostiene horizontalmente con las dos manos una vara.

No responde a la representación tradicional pues su atributo es una columna. En un tapiz de la "Historia de Noe" que se conserva en Barcelona en el palacio de la Generalidad, la constancia se representa apoyada también en una bola, pero no lleva la vara horizontal, sino vertical.

Esta figura va ataviada en color azul.

TEMPTATIO. Bajo un baldaquino una joven de perfil ataviada con túnica verdosa de mangas cortas, en actitud de caminar, sostiene un brasero con una mano y con la otra enciende una tea. Responde a la iconografía tradicional de la tentación.

FIDES. Bajo un arco y sobre un pedestal prismático con la leyenda, una figura femenina de frente, sostiene en su mano derecha una espada que mantiene levantada, mientras que con la izquierda sujeta el manto. Lleva un colgante sobre el pecho. Está sostenida por dos hombres que se ocultan bajo una rama de vid. La espada es uno de los atributos peculiares de la fe.

Cenefa inferior:

Las figuras están separadas por columnas en las esquinas y las centrales por un motivo encuadrado entre columnas decoradas con motivos renacentistas. Consiste en un trofeo: una percha formada por dos palos cruzados cubierta por una coraza y rematada por un casco, en la parte inferior se apoyan unos escudos. Por detrás corre una balaustrada que sirve de asiento a las virtudes, todas ellas colocadas en posturas muy parecidas. El fondo del petril es azul y las columnillas rojas. Trás las figuras unas guirnaldas en cuyos extremos cuelgan sendos floreros.

SIMPLICITAS. Es una joven sentada con los pies cruzados y los brazos extendidos. Como en la misma figura de la cenefa inferior del primer tapiz de la serie no lleva atributo.

OBEDIENTIA. (Esta figura y la precedente no conservan leyenda). Una muchacha sentada con los pies cruzados cuyo rostro apenas se distingue. Lleva el mismo atributo que en las otras dos ocasiones en que se la representa en la serie. En ésta sólo se aprecia la parte inferior en la forma de aspa que hace girar la muchacha.

ANIMI PROMPTITUDO. (Leyenda muy borrosa). Una joven sentada con los pies cruzados como las figuras anteriores. Como ellas viste túnica y manto. Tiene ambos brazos extendidos.

Su actitud es la misma que la representación igual que figura en la cenefa inferior del primer tapiz de la serie, aunque difieren en el atuendo y en el tocado.

No se ha encontrado ningún precedente iconográfico de esta cualidad moral.

El motivo que separa esta figura de la anterior y de la posterior no es igual que el descrito anteriormente y apenas se distingue.

INMOLATIO. Una joven semiarrodillada con las manos unidas situada delante de un ara del que se eleva una columna de humo. Simbolizaría el sacrificio de Abraham. No se ha encontrado representación similar.

PROMISSIO. Repetido en los tapices segundo y cuarto y en la cenefa derecha de este mismo tapiz. Todas ellas son prácticamente iguales variando sólo en la posición.

En este caso es una joven sentada sobre el petril. Su mano derecha se apoya en el corazón y la izquierda extendida señala hacia abajo.

Cenefa derecha:

BENEDICIO. Encuadrada en un pórtico sostenido por cuatro columnas una mujer de pie ataviada con túnica y manto que le pasa por debajo del brazo izquierdo. Levanta la mano derecha con los dedos índice y corazón extendidos y la otra se apoya en el corazón.

No se ha encontrado representación similar.

PROMISSIO. (Carece de leyenda). Bajo una bóveda sostenida por pilares con columnas adosadas con decoración renacentista. Figurada por una joven de pie

con la cabeza vuelta hacia la izquierda. Una mano la apoya en el corazón y la otra la extiende hacia abajo como corresponde a esta virtud.

SPES. Debajo de una bóveda con casetones decorados con rosetas, una joven de frente que viste túnica y capa que cubre sus hombros. En uno de cuyos extremos recogidos lleva el grano que siembra con la derecha.

Es una de las representaciones iconográficas de la esperanza, pero no la más usual. Querría simbolizar el representarla como sembrador la esperanza del campesino en la recolección de la cosecha.

Se apoya sobre un reloj de arena que sujetan dos niños.

Tapiz n.º 6: Juramento de Eliezer.

Serie: Historia de Abraham.

Cartones: Bernardo Van Orley.

Tapicero: Guillermo Pannemaker.

Taller: Bruselas.

Tamaño: 4,85 m. × 7,80 m.

Materia: Lana y seda.

Rótulo:

Iuravit Elie femore/domini sui Abrahae no accep... se
eo filio/Isaac de chanatreorum ab... sed de/eius
cognitione assuntis camelis et/muneribus abuit
Mesopotamiam. (Juró Eliezer bajo la rodilla de su señor
no aceptar (mujer) para su hijo Isaac de entre los
cananeos sino de su parentela. Marcha a Mesopotamia con
camellos y regalos).

Descripción:

Como el pintor del cartón referirá con posterioridad
la muerte de Sara acontecida entre este episodio y el
narrado en el tapiz precedente, volveremos a coger el
hilo del relato del Génesis en el capítulo 24 versículo
1 al 10.

En este tapiz como en el anterior se relata un solo
episodio de la vida de Abraham. Al representarse una
escena únicamente, todos los personajes son del mismo
tamaño.

"Abraham era ya viejo, de edad avanzada y el Señor lo
había bendecido en todo. Abraham dijo al criado más

viejo de su casa que administraba todas sus posesiones:

Pon tu mano bajo mi muslo y júrame por el Señor Dios del Cielo que cuando busques mujer a mi hijo no la escogerás entre los cananeos en cuya tierra habito sino que irás a mi tierra nativa y allí buscarás mujer a mi hijo Isaac.

El criado contestó: ¿Y si la mujer no quiere venir conmigo a esta tierra, tengo que llevar a tu hijo a la tierra de donde saliste? Abraham le replico: en ningún caso lleves a mi hijo allá El Señor Dios del cielo que me sacó de la casa paterna y que juró dar esta tierra a mi descendencia enviará a su ángel delante de tí podrás traer mujer para mi hijo. En caso de que la mujer no quiera venir contigo, quedas libre del juramento.

El criado puso su mano bajo el muslo de Abraham su amo y le juró hacerlo así".

De la narración se escoge el momento en que Eliezer efectúa su juramento en la mitad izquierda del tapiz. Abraham está sentado. En su rostro y en sus cabellos se aprecia que su edad es ya avanzada, si se compara con el primer o el tercer tapiz de la serie. La indumentaria sigue siendo la misma, su mano se apoya en el corazón mientras que su derecha se coloca encima de la mano de Eliezer.

Este con una rodilla en tierra coloca su mano no debajo sino encima del muslo de Abraham, mientras que la otra se mueve en ademán de hablar. Viste túnica corta con cuello y un cinturón anudado por detrás que cuelga

hasta el suelo. Lleva ceñida una espada cuyo pomo está adornado con una piedra preciosa.

Varios espectadores contemplan la conversación mantenida entre Abraham y su criado. Son un hombre y dos mujeres. El hombre queda en parte oculto por Eliezer. Extiende sus manos hacia adelante y parece conversar con la mujer cuya cabeza se cubre con un velo que le cae sobre los hombros, una de sus manos señala a Abraham.

Estos personajes debieran ser Isaac y Sara, aunque esto constituyese una doble licencia por parte del pintor del cartón. En primer lugar porque la Biblia no indica que asistiesen espectadores al juramento de Eliezer, en segundo lugar porque Sara ya había fallecido. Entre las cabezas de los dos personajes que conversan se distingue la de una mujer, tal vez una criada.

Esta escena se desarrolla en un interior, compartimentado por arcos cuyo arranque oculta la cenefa superior. La bóveda que se distingue en partes está decorada con casetones que contienen una flor. El resto de las columnas y muros llevan profusa decoración renacentista. El suelo es de mármol en dos tonos.

Abraham y Eliezer se sitúan sobre un pequeño escalón en el que el criado apoya solamente un pie, lo mismo que la mujer que contempla la escena. Esta y su interlocutor están situados delante de una de las salidas distinguiéndose en el exterior la parte superior de unos edificios.

La segunda mitad del tapiz relata los preparativos de la marcha de Eliezer.

"Entonces el criado cogió diez camellos de su amo y llevando toda clase de regalos se encaminó a Mesopotamia".

Se desarrollan ya en el exterior de la mansión de Abraham, delante del arco de acceso, sostenido por columnas apoyadas en altas basas. Al fondo se distinguen una fachada con columnas, una ventana y un frontón rematado por una estatua.

En primer término a la derecha un criado sujeta la tapa de un cofre muy decorado en cuyo interior se ven varios objetos: estuches, cadenas, broches, etc. Detrás otro cofre ya cerrado y delante del criado uno más pequeño sobre el que se apoya un objeto sujeto por una correa, al lado de éste una copa metálica sobre una caja.

Delante del baúl abierto se inclina una doncella que sostiene extendido un cinturón adornado con pedrería. Tras ésta sale del edificio otra joven llevando una pila de ropa entre sus brazos. Más atrás la cabeza de otra y justo en el centro del tapiz un joven sostiene una copa entre sus manos. Al coser los dos fragmentos del tapiz ha quedado oculto en parte el cuerpo de ésta.

Junto a la cenefa derecha un criado sostiene las riendas de dos camellos que han quedado incompletos al taparlos la orla.

La vegetación se reduce a unos escasos árboles diseminados.

La conservación de este tapiz es mala. Está dividido en dos y cosido y lleva varios remiendos en la parte alta de la arquitectura de la izquierda, en el manto de Abraham y en la pierna de Eliezer.

El colorido predominante en la indumentaria es el azul con algo de rojo. Las arquitecturas son azules con la ornamentación en crema.

En la actualidad se exhibe, depositado por la Catedral de Toledo, en la sala III de la Sección de Bellas Artes del Museo de Santa Cruz.

ORLAS

Cenefa izquierda de arriba a abajo:

INOCENTIA. (No se distingue apenas la leyenda y tampoco se ha podido comparar con otro tapiz de series iguales). Una joven que lleva entre sus brazos un cordero. Se supone que fuera esta virtud por el atributo.

PARANYMUS. Debajo de un arco, un joven con las piernas descubiertas y tapado en parte por el manto, se apoya en una vara, con la otra mano extendida. Está sobre un pedestal. No se ha encontrado otra representación similar.

INQUISITIO. Bajo un arco apoyado en columnas con decoración una joven con toca, de frente y con las manos extendidas. En una de ellas sostiene un ancla.

Es posible que la leyenda esté equivocada pues esta figura no se asemeja a la inquisitio que existe en este mismo tapiz, en la cenefa derecha. Es muy similar a la representación de Animi promptitudo y por otro lado lleva un ancla que podría ser uno de los atributos de la esperanza. Se apoya en media columna.

Cenefa inferior.

Las figuras se sientan sobre petril rojo con decoración de roleos con tono crema. Los motivos de separación consisten en un motivo vegetal entre doble columna, éstas se apoyan sobre el petril.

De izquierda a derecha aparece:

ACEPTATIO. Una mujer sentada con los pies cruzados con toca y el manto colgado del brazo, señala con una mano hacia arriba y con la otra hacia el suelo. Por detrás de la figura hay una guirnalda.

No se ha encontrado representación parecida.

ALACRITAS. Una joven sentada con las piernas dobladas hacia la izquierda, con la cabeza descubierta, coronada de flores. Sobre su hombro se posa un pájaro y tañe el arpa.

La alegría del amor se simboliza por un joven que toca el arpa y coronado de flores.

La siguiente virtud no se conserva habiendo sido sustituida por un remiendo.

IM... Una joven arrodillada hacia la izquierda con el rostro muy borroso, por detrás como en el resto de las figuras corre una guirnalda.

LIBERALITAS. Una joven sentada en el pretil, con la cabeza vuelta hacia la izquierda y las manos extendidas.

Se le suele representar con un compás o con un cuerno de la abundancia. Aquí no lleva ningún atributo.

Cenefa derecha de arriba a abajo:

...PATES. Debajo de un arco un joven de frente sujeta

una vara florida en su mano izquierda, la otra la eleva como sosteniendo alguna cosa.

OBEDIENTIA. Ya representada en varias ocasiones en los tapices: primero en la cenefa izquierda y quinto en la cenefa inferior.

La representación es muy similar aunque no igual, en este tapiz, bajo un arco una mujer hace girar un aspa que sostiene con un bastidor.

INQUISITIO. Entre dos columnas una joven con la cabeza girada hacia la izquierda apoya una mano en el corazón, mientras que con la otra señala hacia el suelo. Se apoya en una basa delante de la cual tras dos cuernos de los que salen unas ramas, aparecen dos cabezas, entre ellos un niño alado con patas de cabra.

Tapiz n.º 7: Encuentro de Eliezer y Rebeca.

Serie: Historia de Abraham.

Cartones: Bernardo Van Orley.

Tapicero: Guillermo Pannemaker.

Taller: Bruselas.

Tamaño: 4,95 m. × 7,75 m.

Materia: Lana y seda.

Rótulo:

Cumque pervenisset ad fontem el sibi/peteti Batuelis filia Rebeca ex hydra/potum dedisset camelis haussiset/filio Abraham fore coniuge oraculo cognovit. (Y como hubiese llegado al pozo y al pedir agua se la hubiese dado con su cántaro, Rebeca, hija de Batuel, conoció por el oráculo que aquella sería esposa del hijo de Abraham).

Descripción:

En este tapiz se reanuda el tema en el punto en que se abandonó en el tapiz anterior. Más que a la vida de Abraham se refiere a la de Isaac. Referido en el capítulo 24 del Génesis, versículo 18 y siguientes: "Hizo arrodillarse los camellos fuera de la ciudad junto a un pozo al atardecer, cuando suelen salir las aguadoras. Y dijo Señor Dios de mi amo Abraham, dame hoy señas propicias y trata con amor a mi amo Abraham. Yo estaré junto a la fuente cuando las muchachas de la ciudad salgan para que tomen su agua. Diré a una de las muchachas: Por favor inclina tu cántaro para que beba. La que me diga bebe tu que voy a abreviar a tus camellos esa es la que has destinado a tu siervo Isaac".

"No había acabado de hablar cuando salía Rebeca hija de Batuel, el hijo de Milca... el hermano de Abraham, con el cántaro al hombro la muchacha era muy hermosa y doncella... Bajó a la fuente llenó el cántaro y subió. El criado corrió a su encuentro y le dijo: Déjame beber un poco de agua de tu cántaro. Ella contestó: Bebe señor mio y enseguida bajó el cántaro y le dió de beber. Cuando terminó dijo: Voy a sacar también agua para tus camellos, para que beban todo lo que quieran.

El hombre la estaba mirando a ver si el Señor daba éxito a su viaje o no... Cuando los camellos terminaron de beber, el hombre tomó un aro y dos pulseras de oro... y le preguntó: Dime de quién eres hija y si en casa de tu padre hay sitio para pasar la noche.

Ella contestó: soy hija de Batuel el hijo de Milca y Naco, tenemos abundancia de paja y forraje y sitio para pasar la noche. El hombre se inclinó adorando al Señor...".

Como en los dos tapices anteriores, vemos que sólo se relata una escena. Se ha escogido el momento en que Rebeca da de beber a Eliezer. Centran la composición dos árboles de especie diferente. Rodea su tronco una hiedra y de uno de ellos se desprende abundante vegetación. Delante de ellos, Eliezer se inclina para beber, con sus manos sostiene el cuerpo del cántaro que le ofrece Rebeca. Su atuendo es el mismo que en el tapiz anterior.

Rebeca ase el jarro con ambas manos. Sus brazos aparecen descubiertos hasta el codo donde se recoge la manga de la camisa con un broche. Sobre la camisa roja,

la túnica azul se ciñe a las piernas acusando su anatomía, en la zona inferior lleva una cenefa de flores. Uno de sus pies, calzados con sandalias, se apoyan en un pequeño pedestal sobre el que se halla otro jarro igual al que tiene Rebeca entre sus manos. Son metálicos con profusa decoración y un asa. Su cabeza va descubierta con complicado peinado de trenzas. Sobre su frente cae un hilo de perlas. El rostro que debía ser hermoso se conserva bastante mal.

Tras Rebeca se situa el pozo de boca cuadrangular rodeado de un enlosado de marmol formando losetas rodeadas de cenefas de círculos. Se accede a él por una amplia escalinata, por la que desciende una joven que se inclina para sostener un jarro, en parte oculto por otra muchacha agachada al borde del pozo para recoger el agua sumergiendo el jarro en la misma. Sus rostros están realizados con gran finura de detalles. Ambas van destocadas, con peinado semejante al de Rebeca. Con un movimiento muy natural la muchacha que se inclina sobre la fuente recoge con una mano su falda para evitar mojarse.

Está bien conseguido el reflejo del jarro en el agua. La otra joven ya precavida, sujeta sus sayas a la cintura permitiendo ver sus enaguas.

Tras ellas a los lados de unos matorrales aparece otra joven sentada de espaldas sobre una cerca de madera. Sostiene un jarro sobre su cabeza y espera su turno para recoger el agua. Más hacia el centro y delante de un bosquecillo camina una muchacha que conduce un mulo cargado con dos cántaros a la que sigue

un hombre. Tanto estas figuras como la joven sentada están realizadas en menor escala.

Al fondo y delante de una cadena montañosa de perfiles ondulados se asienta una ciudad amurallada. La puerta de la muralla se encuentra oculta en parte por la orla del tapiz. Entre los edificios destaca uno circular rematado por una gran bola. La ciudad apenas se distingue por estar el fondo muy desvaído. En la parte izquierda del tapiz se prolongan las murallas de la ciudad, apenas perceptibles. En el ángulo superior una montaña de laderas peladas, en cuya cima hay algunos árboles.

Delante la caravana de los camellos. De algunos sólo se distinguen las cabezas o la joroba. Uno camina hacia la derecha cargado con la pirámide formada por la lona que cubre la impedimenta. Mientras que otro oculto en parte por la cenefa camina hacia la izquierda como el resto de la caravana. Sobre su joroba de pie va un hombre que lo conduce. Otros dos sostienen las riendas de otros camellos. Uno de ellos lleva un látigo en la mano.

En primer término, cuatro se ocupan en descargar los presentes que lleva Eliezer. Se sitúan alrededor de un cofre abierto, uno se inclina sobre el baúl sosteniendo la tapa, mientras que con la otra mano lleva una caja sujeta por una correa. Otro hombre detrás del cofre sostiene también la tapa.

Un joven en pie sujeta con sus manos un ceñidor parecido al que metían en el arca en el tapiz anterior.

Detrás se ve una cabeza de hombre en actitud de hablar.

Está dividido en dos mitades y cosido. La conservación es mala con zurcidos y un remiendo entre Rebeca y Eliezer que ocupa casi toda la altura del tapiz. Los fondos están muy desvaídos.

Comparándolo con las piezas de la serie de Viena y del palacio de Oriente de Madrid, no se advierten diferencias perceptibles.

ORLAS

Cenefa izquierda de arriba a abajo:

Presenta la peculiaridad de que los encuadres de las dos cenefas laterales son iguales.

La leyenda de la primera figura en la serie del Palacio de Oriente dice BONUS CELUS. Delante de una barandilla de la que nace doble columna un hombre con turbante ase con la mano izquierda el tronco de un árbol.

ADIUVATIO. Entre dos columnas sobre alta basa y delante de un dosel una joven de pie de frente sobre un pedestal levanta su mano con los dedos índice y corazón extendidos y apoya la otra sobre el corazón. De su cabeza y de su mano se desprenden rayos luminosos. Su actitud y su figura son muy similares a la representación de Benedictio en el tapiz n.º 4. No se ha encontrado otra figura similar.

CIRCUNSPECTIO. Sobre una misma basa se apoyan cuatro columnas a cada lado que sustentan un arco con decoración renacentista. Debajo una joven de frente sujeta su manto con una mano y con la otra sostiene una espada. Se apoya sobre un pilar.

Cenefa inferior:

Las virtudes aparecen sentadas sobre un pretil bajo. La separa un motivo consistente en una basa sobre la que se apoya un jarrón que sostienen dos figuras que apenas

se distinguen.

De izquierda a derecha son:

PRUDENTIA. Es una joven sentada con la cabeza cubierta y con los brazos extendidos en los que sostiene en uno un espejo y en el otro una calavera.

El espejo es el atributo más común de la prudencia. También además de éste suele llevar una serpiente o como en esta ocasión una calavera. El espejo puede ser también atributo de la sabiduría como se muestra en un tapiz de la "Historia de David" del Museo de Cluny.

Podría simbolizar la prudencia demostrada por Rebeca.

SOLICITUDO. Es la única figura que no está sentada sobre el petril sino sobre un sillón que parece de mármol. Es una joven con los pies cruzados de frente, que apoya la cabeza en su mano izquierda en actitud pensativa. Con la otra sujeta un objeto que no se distingue situado en el brazo del sillón.

No se ha encontrado representación semejante a ésta.

LIBERALITAS. Una muchacha sentada de frente en la misma posición que las anteriores. Extiende uno de sus brazos sosteniendo algo. El otro brazo ha desaparecido al unir las dos mitades del tapiz.

CERES. Una joven sentada vuelta hacia la izquierda, coronada de espigas, lleva un pan en la mano izquierda y una espiga en la derecha.

ALACRITAS. Como en las distintas ocasiones en que aparece en la serie, es una joven coronada de flores, sentada, toca el arpa y se posa un pájaro sobre su hombro.

Cenefa derecha de arriba a abajo:

DILIGENTIA. (No tiene leyenda por estar tapada por la orla superior). El encuadre es el mismo que el de la figura paralela en la cenefa izquierda. Es una joven caminando de frente. Sujeta su manto con la mano derecha para caminar con mayor presteza y con la otra mano señala su corazón.

REQUISITIO. En igual enmarque que la figura correspondiente de la orla izquierda. Es una joven de frente, con el corazón en la mano.

PUDICITAS. Una muchacha con corona de laurel, entre sus manos lleva una paloma. Está de frente. A sus pies un animal diminuto que parece un perro. Corresponde a la iconografía tradicional de esta virtud.

Tapiz n.º 8: Entierro de Sara.

Serie: Historia de Abraham.

Cartones: Bernardo Van Orley.

Tapicero: Guillermo Pannemaker.

Taller: Bruselas.

Tamaño: 4,95 m. x 5,85 m.

Rótulo:

Sara moritur Abraham emit/agrum illi sepulturam dicut/Centura uxorem moritur sepelitur. (Muere Sara, Abraham compra un campo para sepultarla. Toma por esposa a Cetura, muere, es enterrado).

Descripción:

Dos son los episodios que se relatan en este tapiz aunque sean tres los narrados en la cartela: La muerte de Sara, la compra de un campo para sepultarla y el nuevo matrimonio de Abraham y la muerte de éste.

Aunque reunidos en esta pieza los relatos de la muerte de ambos cónyuges en el Génesis no se narran consecutivamente, sino que entre el fallecimiento de Sara y el de Abraham transcurren los sucesos acaecidos en los dos tapices anteriores a éste.

Tal vez se han reunido los dos por la afinidad del asunto y para mejor finalizar la serie.

La escena principal representada de derecha a izquierda a lo largo de todo el tapiz es la compra del campo para sepultar a Sara.

El tapiz no se conserva completo. Le falta a la izquierda a lo largo de todo el tapiz aproximadamente la tercera parte.

La muerte de Sara se narra en el capítulo 23 del Génesis: "Sara vivió ciento veintisiete años y murió en Ebrón en país cananeo. Abraham fue a hacer duelo y a llorar a su mujer. Después dejó a su difunta y habló a los hititas: Yo soy un forastero entre vosotros. Dadme un sepulcro en propiedad en terreno vuestro para enterrar a mi difunta.

Los hititas respondieron: Escúchanos; tu eres un jeque insigne entre nosotros, entierra a tu difunta en el mejor de nuestros sepulcros... Abraham... les habló así: Suplicad en mi nombre a Efrón que me ceda la cueva de Macpela que se encuentra en el extremo del campo. Que me la ceda por su precio en vuestra presencia... Efrón... respondió a Abraham en presencia de los hititas:

No señor mio, el campo te lo regalo y la cueva que hay en él... te la regalo en presencia de mis paisanos. Entierra a tu difunta.

Abraham hizo una inclinación a los propietarios hititas y oyéndolo ellos se dirigió a Efrón: Si te parece escúchame tu, te pago el precio del campo acéptalo y entierro allí a mi difunta. Efrón contestó: Señor el terreno vale cuatro kilos de plata; entre nosotros dos ¿qué significa eso? Entierra a tu difunta cuando quieras.

Abraham aceptó y pagó a Efrón el precio establecido, cuatro kilos de plata pesos comerciales y así el campo de Efrón frente a Mambre con la cueva y los árboles dentro de sus linderos pasó a ser propiedad de Abraham siendo testigos los propietarios hititas".

El momento elegido para representar esta escena por el pintor del cartón ha sido aquel en que Abraham entrega la plata para comprar el campo. En el extremo izquierdo del tapiz aparece Abraham ya anciano, con largos cabellos y barba blanca, apoyado en su vara. Con una mano recibe los títulos de propiedad que le entrega Efrón. De éste sólo se ve la mano pues falta el resto del fragmento. En él figurarían Efrón y tres testigos delante de una arquería, uno de ellos procede a meter una bolsa con plata en un arca abierta encima de la mesa.

Por una amplia escalinata de mármol ascienden dos hombres, uno de ellos se inclina hacia otro que le entrega unas abultadas bolsas. Detrás otro se agacha delante de un cofre abierto del que va extrayendo parte del precio del campo. Al lado del cofre un pequeño montón de talegas para el mismo fin.

En segundo término a la derecha un criado conduce un asno sobre el que monta un hombre, detrás otro conduce dos camellos en parte ocultos por la orla.

Toda la escena queda delimitada como en otros tapices por un pequeño muro.

Tras Abraham y al otro lado de la tapia, un grupo de

árboles. Los otros dos sucesos que refiere la cartela se relatan en el capítulo 25 del Génesis:

"Abraham tomó otra mujer llamada Cetura, la cual le dió hijos. Abraham vivió ciento setenta y cinco años. Expiró en buena vejez, colmado de años y se reunió con los suyos. Isaac e Ismael sus hijos le enterraron en la cueva de Macpela en el campo de Efrón, el hitita, enfrente de Mambre. En el campo que compró Abraham a los hititas fueron enterrados Abraham y Sara su mujer".

En segundo término y en escala reducida figura un largo cortejo fúnebre que sale de las puertas de una ciudad amurallada situada delante de una cadena montañosa. Al llegar a un punto la comitiva se divide en dos. En la más lejana las figuras son de menor tamaño disminuyéndose paulativamente a medida que se alejan. Entre ellos portan un féretro.

En la primera hilera se ven algunas mujeres cubiertas con velos, otros tañen instrumentos musicales y otros se apoyan en varas.

La conservación del tapiz no es muy buena, con numerosos zurcidos sobre todo en la cenefa inferior. Los colores son bastante desvaídos, predominando las mismas tonalidades que en el resto de las piezas.

Comparada con la misma tapicería de la colección real española no se presentan diferencias apreciables. En cambio, en la misma de Hampton Court en Londres, la cenefa derecha oculta los dos camellos y al hombre que se inclina sobre el cofre.

ORLAS

Cenefa inferior:

Es la única que se conserva. Las figuras apenas reconocibles se sientan sobre un pretil y están separadas por unas esferas de las que pende una borla, éstas se apoyan en una basa y están sostenidas por unas figuras que apenas se aprecian.

QUERIMONIA. Una joven sentada de frente con los pies cruzados, con un brazo señala hacia el suelo y con el otro al corazón.

Esta figura ocupa el mismo lugar que en los dos tapices de la misma serie ya mencionados.

PLUVITUS. No se conserva leyenda. Figura muy borrosa con las manos juntas sentada de frente. En el tapiz de Hampton Court ocupa el 5.º lugar lo mismo que en la pieza del Palacio de Oriente el cuarto.

PLOVITUS. (No tiene leyenda). Un joven sentado de perfil, con las manos juntas. En el tapiz del Palacio de Oriente ocupa el 5.º lugar.

SPES. Una joven sentada de frente sostiene el grano que siembra. Se situa en tercer lugar en el tapiz del Palacio de Oriente.

NOTAS:

- (1) Plourin, M.L.: Op. cit., pág. 93.
- (2) Zarco del Valle, R.: Op. cit., pág. 244.
- (3) Posiblemente fuera éste Gonzalo Fernandez de Córdoba, tercer Duque de Sessa, quien tomó parte -- muy activa, como sus predecesores en el título,= en los más relevantes acontecimientos de la época. Intervino en la Batalla de Lepanto y fue gobernador de Milán en dos ocasiones. Personalmente, atravesó período de escasez por su carácter= pródigo. Fue gran amante de las letras, teniendo aficiones literarias.
- (4) Plourin, M.L.: Op. cit., pág. 93.
- (5) Bennet, A.G.: Op. cit., pág. 103.
- (6) Jobé, J.: Op. cit., pág. 67.
- (7) Junquera, P.: "Tapices en nuevos salones del Palacio de Oriente", en Reales Sitios, nº 16, Madrid 1968, pág. 58.
- (8) Jarry, M.: Op. cit., pág. 149.

(9) Bennet, A.G.: Op. cit., pág. 116.

(10) Bennet, A.G.: Op. cit., pág. 112.

CAP. X. SERIE DE LA HISTORIA DE SAN PABLO

ANTECEDENTES E ICONOGRAFIA DE LA SERIE

La serie de la "Historia de San Pablo" consta de seis tapices; todos ellos se conservan completos excepto el primero al que le falta la mitad izquierda.

En el siglo XVI se realizaron varias series inspiradas en diversas partes del Nuevo Testamento. Así a principios de siglo se tejen los denominados "Tapices de oro" con temática como el "Título de la Madre de Dios" o el "Triunfo de Cristo". Las vidas de los santos, aunque en menor medida, también proporcionaron materia para la textura de tapicerías. Se pueden citar a lo largo del siglo, la "vida de San Juan Bautista" en el Palacio de Oriente, la "vida de San Remigio" conservada en Reims, la "vida de San Florencio", en la Iglesia de San Pedro de Saumur, etc.

Hay pocos antecedentes sobre series inspiradas en la vida de San Pablo en esta centuria, siendo más numerosos los tapices de esta temática que se tejieron en el siglo XVII.

En el inventario realizado a la muerte del rey Enrique VIII de Inglaterra, entre su cuantiosa colección de tapices, se citan dos series de la vida de San Pablo, sin poder saberse si son dos diferentes o por el contrario son dos iguales. La que se conserva en Hampton Court vuelve a figurar en otro inventario realizado en 1649-1653.

Con los mismos cartones, pero no debidos al mismo taller, existen al menos otras tres series incompletas de la vida de San Pablo sin poder saberse si se tejieron por los mismos años, además de la conservada en el museo

de Santa Cruz. Una de ellas pertenece a la colección imperial de Austria, otra a la colección real española, conservada en la actualidad en el Palacio de Oriente de Madrid, y una tercera en el Museo Nacional de Munich, un tapiz aislado se conserva en el Institut of Arts de Detroit, otro en el castillo de Friederichshof (Kronberg) y otro en el Museum of Fine Arts, Boston.

La serie española perteneció a la reina viuda María de Hungría, que fue también gobernadora de Flandes. Madrazo opina que dado el estilo de los cartones, si la serie no fue encargada directamente por la princesa al menos se debieron ejecutar durante el período de su gobernación.

El hecho de la relativa pobreza de los materiales, es decir, el no emplear metales preciosos como hubiera debido hacerse si ésta hubiese sido la edición príncipe se debe, según Elias Tormo, a que existió otra encargada por Francisco I de Francia y atribuida a cartones de Julio Romano, a través de la cual efectuó la reina viuda el encargo, lo mismo que lo hizo por ejemplo con el de la serie de los "Hechos de los Apóstoles" o la serie de "Escipión el Africano".

Aunque el inventario realizado al morir la reina María de Hungría en 1558 figuran siete tapices lo mismo que en el realizado en 1571 al inventariarse de nuevo su herencia, en la actualidad únicamente se conservan cinco, los últimos de la serie.

Los tapices pertenecientes a la colección imperial austríaca son los mismos que los de la colección

española, exceptuando "El naufragio en Malta".

Los nueve tapices son: (1)

1º El Martirio de San Esteban (ejemplares en Munich y en el Museo de Santa Cruz de Toledo).

2º La conversión de San Pablo (ejemplares en Munich y Museo de Santa Cruz de Toledo).

3º San Pablo y Bernabe tenidos por falsos dioses en Lystra (ejemplares en Munich, Castillo de Frederickshof (Kronberg), y Museo de Santa Cruz de Toledo).

4º Predicación de San Pablo en Filipo y conversión de Lydia (ejemplares en Munich, Palacio de Oriente de Madrid, Viena y Museo de Santa Cruz de Toledo).

5º San Pablo quema los libros paganos (ejemplares en Munich, Museum of Fine Arts, Boston).

6º San Pablo detenido en el templo de Jerusalén (ejemplares en Munich y Museo de Santa Cruz de Toledo).

7º San Pablo entre los reyes Agripa y Berenice (ejemplares en Munich, Detroit Institute of Arts, Palacio de Oriente de Madrid).

8º San Pablo salvandose del naufragio en Malta y curando al padre de Publio (ejemplares en Munich, Palacio de Oriente de Madrid, y Museo de Santa Cruz de Toledo).

9º Martirio de San Pablo (ejemplares en Munich, Viena y Palacio de Oriente de Madrid).

También inspirados en la vida de San Pablo y por la familia Aldobrandini se tejieron unos tapices de los "Milagros y muerte de San Pablo" atribuidos por algunos autores a Miguel Angel.

Sólo dos noticias se han encontrado relativas a esta serie al consultar el Archivo de Obra y Fábrica de la Catedral toledana. Uno de ellos es un inventario realizado en el año 1641 en el que consta el siguiente asiento: "nueve paños de la historia de San Pablo con rótulos, de grandes letras latinas en las cenefas de arriba (sic) tienen seis anas de caída". A diferencia de otros asientos del mismo inventario, en éste no consta a quien se compraron dichos tapices.

En esta ocasión, se ha localizado con exactitud la fecha de compra de esta serie. Se adquirió el 14 de marzo de 1619 en la almoneda de los bienes del cardenal Don Bernardo de Sandoval y Rojas, un año después de su muerte, midiendo quinientas cuarenta y siete anas y media (doc. n.º 9) (2).

La venta de sus tapicerías en almoneda se realizó por deseo del prelado como consta en su testamento: "...item mandamos y ordenamos...de todo lo demás de nuestra almoneda... muebles vestias, plata tapizerías, camas y toda nuestro guardarropa... que tengamos al tiempo de nuestra muerte se haga una masa que toda junta ocuparse como se pudiere ir cobrando o empleandose la renta de juros o zensos... para las memorias y obras pias que se siguen..." (3).

Al haberse podido consultar únicamente la documentación perteneciente al siglo XVI y principios del XVII, no se han encontrado datos referentes a posibles reparaciones o empleo de esta serie de tapices.

También se ignora si la serie fue encargada

directamente por el cardenal Sandoval o si fue adquirida por éste.

A esta serie corresponderían los cuatro tapices de la "Historia de San Pablo" que cita Elías Tormo como estudiados por él en la festividad del Corpus del año 1905, al hallarse expuestos para la procesión. (4)

También la menciona el Conde de Cedillo, en su Catálogo Monumental y artístico de la Catedral de Toledo (5), quien indica que son cinco solamente, describe la cenefa y los atribuye al taller de Panemaker.

Según algunos autores, esta serie se tejería tras el auge alcanzado por los cartones de los "Hechos de los Apóstoles" de Rafael y como una continuación de esta serie.

El pintor de los cartones, se ha inspirado con bastante exactitud en los Hechos de los Apóstoles a partir del capítulo octavo, si se exceptúa el cambio de rótulos efectuados en el tapiz n.º3, que parece únicamente un error del tapicero, pues los episodios que contiene este paño parecen relatarse ateniéndose al relato bíblico.

El número de personajes de cada tapiz varía de una pieza a otra, ciñéndose en la mayoría a los esenciales, aunque en otros son más numerosos por prestarse a ello el tema.

Todas las escenas transcurren al aire libre, algunas de forma total, como "la lapidación de San Esteban" o el

"naufragio en Malta", otras se desarrollan en la entrada de templos suntuosos: el de Jerusalén en "la prisión de San Pablo", y el de Zeus en Listra en "San Pablo y Bernabé tenidos por falsos dioses en Listra".

Los paisajes están figurados con la minuciosidad característica del arte flamenco. Las ciudades que aparecen en último término en algunas piezas se realizan por medio de edificios en pequeña escala, que no obedecen salvo casos muy concretos a un estilo definido.

La figura de San Pablo es muy semejante a lo largo de toda la serie, si se exceptúa el diferente atuendo con que aparece en el segundo tapiz. En los dos últimos se muestra más anciano y con la barba y el cabello más crecido.

La indumentaria femenina es más variada que la masculina y refleja la moda de la época en que fueron pintados los tapices. También se recogen gran variedad de tocados, tanto masculinos como femeninos.

Los personajes que en los primeros tapices se presentan más musculosos y desproporcionados con tipos tributarios en alguna forma de los de Julio Romano, se van haciendo más esbeltos en el resto de las piezas.

Los colores predominantes son el azul y el rojo con algo de crema, amarillo y verde éste sobre todo empleado en los paisajes, con excepciones los colores se conservan más vivos que los de la "Historia de Abraham".

La conservación es regular con algunos remiendos

realizados con fragmentos de otros tapices y bastantes zurcidos.

CARTONISTAS Y TAPICEROS QUE TEJIERON LA SERIE

Aunque la mayor parte de los autores coinciden en atribuir los cartones de esta serie a un discípulo de Van Orley, Pedro Coecke, Wauters recoge una atribución a Julio Romano.

Madrazo señala como posible autor de los cartones a un pintor flamenco formado en los talleres de Van Orley y Miguel Coxcie.

Elías Tormo indica la similitud de estos tapices con la serie de los "Siete Pecados Capitales" debida a los pinceles de Pedro Coecke y con los cuadros con temática de la Santa Cena de este mismo pintor. Destaca más concretamente la semejanza entre el tipo de cabeza con que se representa a San Pablo, como un anciano con barba volante y algunas de las que figuran en la Santa Cena existente en el Museo de Bruselas señalando a ambas como un precedente de ciertas cabezas del pintor español Morales (6).

M. L. Plourin relaciona los cartones de esta serie con la escuela de Van Orley pero sin citar a ninguno de sus discípulos.

Finalmente la atribuyen a Pedro Coecke, Göbel, M. Jarry, R. d'Hulst, Destrée, M Crick Kuntzinger y Paulina Junquera.

Esta última indica la existencia del dibujo preparatorio del tapiz del "Naufragio de San Pablo" en una colección privada inglesa.

El cartón del "Martirio de San Pablo" se conserva en

el Ayuntamiento de Bruselas.

Pocos son los datos que se poseen sobre este pintor que fue además arquitecto, grabador, escritor y escultor. Nació en Relst hacia 1502. Se le tiene como discípulo de Van Orley. Benezit señala como fechas los años comprendidos entre 1517 y 1521. Este dato está tomado de Carel Van Mander ya que no existe ningún documento descrito que lo pruebe (7).

Realizó un viaje a Italia en 1521 y otro a Constantinopla hacia 1533. Sobre este viaje los autores que lo citan dan distintas versiones. Según unos marcharía comisionado por unos tapiceros para estudiar los secretos de la fabricación de los tapices orientales, sobre todo lo relacionado con las materias tintoreas. Otros opinan que fue a ejecutar cartones para tapices para el sultán, pero que fracasó. Este viaje le valió para el estudio de los tipos y las costumbres orientales. Después de su muerte, su viuda editó una colección de grabados con este título: "Ces moeurs e fachons de faire de Turoz... avecq les regions appartenantes on este au vif contrefaictes par Pierre Coeck d'Alost luy estant en Turquie l'an de Jesuschrist M.D.33, le quel aussy de sa main propre a pourtraiet ces figures duysantes a l'ímpression d'Ycelles" (8).

En 1534 junto con Vermeyen acompañó a Carlos V en la conquista de Tunez colaborando con dicho pintor en los cartones de los tapices que narran esta hazaña bélica.

En 1534 fue nombrado decano de la Guilde de Amberes. En esta ciudad y a la cabeza de un equipo realizó la

decoración para festejar la entrada de Carlos V y de su hijo.

Tradujo al holandés los tratados de arquitectura de Vitrubio y de Serlio.

Como Van Orley también realizó bocetos para vidrieras como las de la capilla de San Nicolás en Notre Dame.

Se le atribuyen los cartones de la serie de los siete pecados capitales' de los que se conservan dos bocetos en la Escuela Nacional Superior de Bellas Artes de París y otra en el Stadelches Institut de Francfort (9).

D'Hulst fecha estos cartones con posterioridad a 1533 basándose en la aparición de un personaje tocado con un turbante como influencia de su viaje a Turquía.

Otra serie que le atribuye este autor a Coecke es la "Historia de Josué" del Museo de Viena.

Junto con Miguel Coxcie se considera a Pedro Coecke como el sucesor de Van Orley y como continuador de su estilo monumental, pero con un manierismo más acusado.

Las formas musculosas de algunos personajes de Van Orley, influidas por Rafael, aparecen en Coecke de una forma más nerviosa y crispada (10).

Roger d'Hulst hace observaciones acerca del estilo de Coecke que se pueden constatar en cierto modo en los cartones de la serie de la "Historia de San Pablo".

En primer lugar señala las actitudes forzadas que alcanzan algunos personajes cercanas a la contorsión en algunas ocasiones, las posiciones rebuscadas y los movimientos cortados en seco, considerándolas como pruebas de un acentuado manierismo, mucho más acusado que en la serie de 'los pecados capitales', que debió pintar con anterioridad.

Estas características se aprecian con mayor fuerza en algunas piezas. La última de ellas se observa en los dos primeros tapices.

En el primero de la serie en las actitudes del soldado que está a punto de lanzar la piedra sobre San Esteban y en la del que se inclina a levantar un canto del suelo.

En el segundo en los jinetes que caen de sus caballos y en los personajes que huyen se observa también.

Como ejemplo de posición forzada y cercana a la contorsión, con una influencia acusada del manierismo, se puede citar en el tapiz de la predicación de San Pablo al muchacho que aparece sentado en el suelo en el lado de la izquierda del tapiz.

Respecto al paisaje, d'Hulst indica la pérdida de la preocupación por el análisis minucioso de los detalles, característico de la escuela flamenca que aparece en Van Orley para quien el paisaje a de estar en consonancia con las escenas representadas. En cambio en los cartones de Coecke los personajes parecen desenvolverse en un escenario teatral.

Esta observación podría aplicarse principalmente a los tapices cuyas escenas se desarrollan delante de edificios, como son el de la prisión de San Pablo y el del sacrificio de los falsos dioses.

El estilo de estos dos tapices ha sido juzgado de diferentes maneras. Mientras Madrazo opina que en ellos se realiza una fusión de la escuela flamenca con la romana, persistiendo aquella en los tipos de las mujeres, en la manera de pintar el paisaje, los árboles y las plantas y tomando del estilo de Rafael y sus discípulos el ropaje y las actitudes.

M. Viale también observa rasgos tradicionales en esta serie. En cambio M. L. Plourin opina que carecen de los rasgos de la tradición flamenca y también del aspecto un poco teatral de las composiciones de los maestros italianos.

Los tipos femeninos de la "Historia de San Pablo" son muy semejantes a los de la serie de la "Historia de los siete pecados capitales" apareciendo en ambas ataviadas a la moda flamenca de la época.

El personaje de Hércules que aparece en el tapiz del "triunfo de la lujuria" de la serie de los pecados capitales en sus proporciones, actitud, musculatura y rasgos fisionómicos presenta semejanza con alguno de los tipos masculinos de la "Historia de San Pablo".

Varios personajes masculinos de la "Historia de San Pablo" aparecen tocados con turbantes, lo que según Roger d'Hulst sería indicio de haber sido pintado con

posterioridad al viaje de Pedro Coecke a Turquía. es decir después de 1533.

En general los cartones de la "Historia de San Pablo" parecen más influenciados por el manierismo que los de la "Historia de Abraham" presentando éstos unas actitudes menos movidas y más naturales que los cartones debidos a Pedro Coecke, que parece más contaminado por el manierismo, debido a ser su producción algo más tardía que la de Van Orley.

Comparando los tapices de la "Historia de San Pablo" con los de la misma temática de los "Hechos de los Apóstoles" de Rafael se aprecia una gran diferencia en la manera de componer las escenas que en los cartones de Coecke son mucho más movidas y teatrales, aunque las posiciones de algunos personajes sean sacadas de cartones de Rafael.

Se aprecia también una mayor minuciosidad en el paisaje que predomina en mayor medida que en los "Hechos de los Apóstoles". Las arquitecturas de Coecke presentan una gran profusión decorativa que contrasta con la mayor sobriedad de las de Rafael.

ORLAS

Las cenefas pese a ser muy parecidas ofrecen algunas variaciones de unos tapices a otros.

La orla superior está prácticamente ocupada por las tres cartelas, en las esquinas se sitúan dos geniecillos sentados con la cabeza vuelta hacia las cenefas laterales, a su lado dos grupos de flores y frutos iguales en todos los tapices.

Las cartelas son rectangulares con dos apéndices en los lados más cortos. El letrero es crema sobre fondo azul, las rodea una cinta de color claro. Las de los tapices tercero, cuarto y sexto están unidas mientras que las de los otros tres tapices restantes se separan por flores y frutos.

Las cenefas laterales son iguales para todos los tapices y alternan la decoración vegetal con las figuras. Las esquinas están ocupadas por representaciones mitológicas femeninas las superiores y masculinas las inferiores.

Están encuadradas por arcos flanqueados por dos grifos. Estos arcos se apoyan en cuatro finísimas columnas a cada lado, entre las que se sitúan sendos floreros con ramos. Se apoyan sobre basas con máscaras, lo mismo que las figuras bajo cuya basa se lee su nombre. En las columnas se colocan dos pebeteros. De las bocas de las máscaras cuelgan unas argollas de las que pende un cordón rematado en borlas.

La figura de la orla izquierda es Juno, se le representa como una joven coronada en pie que sostiene en una de sus manos un cetro y va acompañada de un pavo real que es su atributo.

La diosa de la orla derecha es Venus, como una joven de largas melenas rizadas. En su mano derecha lleva una lanza y apoya la otra sobre la cabeza de un cupido que parece a punto de disparar con su arco.

Las deidades masculinas son Júpiter y Saturno. Su encuadre es muy semejante al de las diosas femeninas, pero el arco aparece cubierto por una guirnalda de hojas. Están flanqueados por dos altos jarrones con flores y espigas. Las dos máscaras laterales se han sustituido por dos grifos.

Júpiter en la orla izquierda, viste corta túnica sujeta por ceñidor, cuelga de sus hombros una capa. En su mano derecha lleva un manojo de espigas y en la izquierda una vara.

Saturno con barba y melena rizadas, más largas que las de Júpiter, lleva en su mano derecha una hoz.

En el centro de las cenefas laterales se sitúa un medallón conteniendo diversas escenas. Sobre éste un niño encorvado bajo el peso de un grueso ramo de flores y frutos que sostiene con ambas manos sobre su cabeza. Bajo el medallón otro ramo.

Las cenefas inferiores presentan diferencias de unos tapices a otros. En el centro llevan todas ellas un

medallón conteniendo una escena. Sobre ésta se apoyan dos niños dormidos.

En los tapices sexto y cuarto los espacios comprendidos a ambos lados de este medallón están cubiertos por ramos de flores y frutos variados que surgen de unos canastillos.

En los otros tapices estos ramos que nunca son iguales, alternan con cestas sobre las que se apoyan dos loros. En otros se ven también ramos en cuyo centro se sitúa una máscara.

Todos los motivos están contenidos entre estructuras metálicas de color rojo y de forma caprichosa.

Las escenas de los medallones que son ovalados los laterales y rectangulares con parte de los lados curvos los inferiores, estan realizados sobre fondo de tono dorado y perfilados con hilo marrón que se emplea asimismo para perfilar los huecos de los edificios.

Es muy difícil interpretar estos medallones, que no guardan al parecer relación ninguna con la vida de San Pablo, exceptuando tal vez uno que se repite en los tapices cuarto y segundo que podría representar alguna de las veces que San Pablo estuvo en prisión.

Por los personajes que figuran en ellos, ángeles, apariciones divinas y algunas bestias aladas y por aparecer en dos de ellos un hombre escribiendo, podrían ser pasajes del Apocalipsis.

El medallón inferior se repite asimismo en los tapices sexto y quinto..

Este tipo de cenefas en que se combinan guirnaldas de flores y frutos con deidades mitológicas son característicos de los talleres de Bruselas de la segunda mitad del siglo XVI.

Orlas similares con guirnaldas de flores y frutos que intercalan figuras en los ángulos aparecen también en series como "La fundación de Roma" o "Grutescos con amores" en el Palacio de Oriente de Madrid, la "Historia de Jacob" y la "Historia de Moisés" en el Fine Arts Museum de San Francisco.

Combinación de guirnaldas, medallones con escenas y figuras en las esquinas, como en esta serie de la "Historia de San Pablo" figuran en las cenefas de la "serie del Unicornio" en el Palacio Borromeo en isola Bella y la "Historia de Alejandro" en el Palacio de Oriente de Madrid.

DESCRIPCIÓN DE LA SERIE

Tapiz n.º 1: Martirio de San Esteban.

Serie: Historia de San Pablo.

Cartones: Pedro Coecke.

Tapicero: Sin identificar.

Taller: Bruselas.

Tamaño: 4,10 m. x 4,35 m.

Materia: Lana y seda.

Rótulos:

1.^a Cartela: "...eta sua secus pedes adolescens/et lapidabant Stephanus". (... A los pies del adolescente y apedreaban a Esteban).

2.^a Cartela: Saulo vastat ecclesiam/trahens viros ac mulieres". (Saulo devastaba la iglesia y arrastraba a los hombres y mujeres).

Descripción:

Únicamente se conserva de este primer tapiz de la serie algo menos de la mitad, pero por no estar tan deteriorada como la parte desaparecida estaría, han aprovechado la cenefa izquierda añadiéndola a esta parte de la pieza.

Al no haberse encontrado otro tapiz igual a éste, ya que en la serie conservada en el Palacio de Oriente no existe, se ignora cual sería lo referido en la cartela desaparecida.

La escena central relata la lapidación de Esteban, uno de los siete diáconos elegidos por los apóstoles,

narrada en el capítulo 6 de los Hechos de los Apóstoles:

"Esteban lleno de gracia y poder realizaba grandes prodigios en medio del pueblo... unos cuantos de las sinagogas... se pusieron a discutir con Esteban, pero no lograron hacer frente al Espíritu con que hablaba, sobornaron a algunos para que dijeran: le hemos oído pronunciar blasfemias... Agarraron a Esteban por sorpresa y lo condujeron al Consejo presentando testigos falsos... Esteban lleno de Espíritu Santo fijó la mirada en el cielo, vió la gloria de Dios y a Jesús de pie a la derecha del padre y dijo: veo el cielo abierto y aquel hombre a la derecha de Dios. Dando un grito estentóreo se taparon los oídos y todos a una se abalanzaron sobre él, lo empujaron fuera de la ciudad..."

Tales son los preliminares de la escena que se contempla en la parte conservada de esta pieza. La razón del comienzo de la historia de San Pablo por este suceso nos la dan los Hechos de los Apóstoles en su capítulo 7.º:

"Los testigos, dejando sus capas a los pies de un hombre joven llamado Saulo se pusieron a apedrear a Esteban que repetía esta invocación: Señor Jesús no les tomes en cuenta este pecado".

Este fragmento derecho del tapiz comienza con la figura de San Esteban arrodillado delante de un árbol. Tiene los brazos cruzados delante del pecho y aunque está de perfil, vuelve la cabeza de frente y parece estar ajeno a la escena que se desarrolla a su alrededor. Su Cabeza es desproporcionada en relación con

el resto del cuerpo, lo mismo que sus manos. Su cabello ondulado está impulsado hacia atrás por el viento. Viste túnica azul bajo la que se ven los puños rojos de la camisa. Sus pies quedan ocultos por la cenefa.

De todos los espectadores del martirio de San Esteban tan sólo cuatro participan activamente en la lapidación del Santo.

Oculto en parte por la cenefa derecha se ve la cabeza de un hombre tapada por el inicio de sus brazos que eleva como sosteniendo algo. Tras Esteban un soldado con coraza y manto que le cae por detrás de los brazos y la parte inferior del cuerpo aparece en el momento de efectuar el impulso para lanzar la piedra que eleva sobre su cabeza con los dos brazos extendidos. Se apoya firmemente sobre una piedra y levanta la otra hacia atrás; calza sandalias de tiras de cuero sin talón.

Detrás de este y ocultos casi totalmente, se ven las piernas de otro hombre, su cabeza y sus manos que levantan una piedra a la altura de su rostro. Finalmente, un cuarto personaje, en primer término, a la derecha de espaldas y rodilla en tierra, apoya su mano en un gran pedrusco y se dispone a asirlo. Viste atuendo de guerrero y deja ver su cabello rizado siendo casi la única figura que aparece destocada.

Estos cuatro hombres describen casi un cuarto de círculo en torno a Esteban, que está situado en un pequeño claro con algunos matorrales, estando en un plano un poco más elevado que el resto de la escena.

Los espectadores del martirio se apiñan tras esta zona más alta, por ello a algunos sólo se les aprecia la cabeza, a otros el torso, mientras que otros aparecen casi de cuerpo entero.

En primer término, entre la cenefa y el árbol que se halla tras el mártir, se ve un joven que parece agacharse y más retrasada una cabeza masculina tocada con un sombrero. A continuación un hombre anciano bastante grueso de media figura, apoya sus manos cruzadas sobre un bastón. Su cabeza está cubierta por un extraño turbante.

A la derecha aparece un anciano de medio cuerpo con larga barba, que eleva sus brazos con las palmas extendidas. También va tocado con turbante. A su lado una mujer casi de cuerpo entero, vestida de rojo, apoya uno de sus brazos en sus caderas, mientras que con el otro señala la escena que se desarrolla ante su vista, aunque parece no contemplarla, pues dirige su vista en dirección contraria. Agachada, a su derecha, una mujer destocada de la que solo se ve es busto. Finalmente una cabeza masculina cubierta con un elevado turbante. Tras éstos se distinguen otras cabezas o rostros más o menos completos.

Fondo de paisaje casi llano con grupos de árboles diseminados a la derecha. A la izquierda, siguiendo el relato de los Hechos de los Apóstoles, se ve la ciudad amurallada de Jerusalén. Sobre sus edificios se elevan algunas torres más altas y varias cúpulas.

Pero no es la lapidación de Esteban la única escena

relatada en este fragmento de tapiz, la segunda cartela conservada se refiere a la segunda aparición de Saulo en el relato bíblico:

"Saulo aprobaba la ejecución. Aquel día se levantó una violenta persecución contra la iglesia de Jerusalén, todos menos los apóstoles se dispersaron por Judea y Samaria. Unos hombres piadosos enterraron a Esteban e hicieron un gran duelo por él. Saulo por su parte, se ensañaba con la iglesia, penetraba en las casas y arrastraba a la cárcel a hombres y mujeres".

Es exactamente el versículo tercero del capítulo 8.º de los Hechos de los Apóstoles, el que se contiene en la cartela.

Como en el resto de tapices, para representar los episodios secundarios se ha recurrido a figurarlos en escala más reducida y en los ángulos superiores de las piezas.

En esta ocasión se relata en el ángulo superior derecho. En una iglesia con pórtico y cúpula, entra un numeroso grupo de hombres que van armados y tras ellos uno algo más retrasado, que pudiera ser Saulo, al que siguen otros dos hombres. Un poco más hacia la derecha un edificio medio derruido delante del cual caminan tres personas. Finalmente otro grupo se dirige hacia otra iglesia.

La composición de la escena principal aparece delimitada por dos árboles. El situado a la izquierda, cuya copa se oculta bajo la ceneja y otro a la derecha

enteramente cubierto de hiedra, que tampoco aparece completo.

La vegetación está realizada en un tono verde azulado. Los paisajes y la ciudad de Jerusalén están simplemente perfilados sobre el fondo crema, aunque los edificios tienen algún toque de azul.

En la indumentaria predomina el color rojo y algo menos el azul. En general se conserva bastante viva la tonalidad.

La conservación de este tapiz es regular, con algunos zurzidos y un remiendo en la túnica de Esteban que continúa en la parte inferior izquierda hasta tapar parte de la pieza que sujeta el guerrero que está en el suelo.

La composición de este cartón no se asemeja al del mismo tema de los "Hechos de los Apóstoles" de Rafael aunque la postura de uno de los hombres que lanzan la piedra sobre Esteban y la del que se agacha para asir un canto está inspirada en los cartones de Rafael.

En la actualidad se exhibe, depositado por la Catedral de Toledo, en la sala III de la Sección de Bellas Artes del Museo de Santa Cruz.

ORLAS

Las cenefas laterales de todas las piezas son prácticamente idénticas. En las inferiores se presentan algunas diferencias.

Comparándolas con el segundo tapiz presentan las siguientes:

Partiendo del lado derecho de la cartela central, que es lo que se conserva, el ramillete que surge del primer jarrón es igual, lo mismo que la cesta mientras que el segundo ramo responde a la mitad del que ocupa la misma posición en el segundo tapiz. Finalmente el último se diferencia en la distinta especie de la gran flor central.

La cenefa del tercer tapiz y la de éste son totalmente diferentes, ya que el tercero presenta los ramilletes unidos y con diferentes flores y frutos.

El cuarto tapiz difiere justo al lado de la cartela pero a partir de la cesta en que se posan los pájaros presenta algunas similitudes. En el tapiz de la lapidación de Esteban se presentan dos ramos iguales al primero y tercero del cuarto tapiz.

Con el quinto coincide únicamente en el primer gran manojo que se ve a la derecha de la cartela.

Lo mismo se puede decir respecto al sexto y último tapiz que se conserva de la Historia de San Pablo.

Las tonalidades predominantes son los azules verdosos con algún toque de rojo.

Poco se puede decir de los medallones que ocupan la parte central de las cenefas, por ser de difícil interpretación la escena que se relata.

En la cenefa izquierda se ve un hombre en actitud de escribir que apoya un libro abierto sobre sus rodillas. Está en primer plano casi de frente y vuelve su cabeza hacia la derecha como contemplando una visión. Tras él unos edificios con cúpulas, uno de ellos de planta circular.

Del medallón de la cenefa inferior sólo se ve en su extremo derecho un par de altos candelabros con sendas velas.

En el de la orla derecha se ven varios hombres de pie, caminando hacia la derecha, otros que parecen ángeles, y un hombre arrodillado.

Tapiz n.º 2: Conversión de San Pablo.

Serie: Historia de San Pablo.

Cartones: Pedro Coecke.

Tapicero: Desconocido.

Taller: Bruselas.

Tamaño: 4 m. x 6 m.

Materia: Lana y seda.

Rotulo:

1.ª Cartela: Paulus acceptis a principe sacer/dotum literis percit Damascum (Pablo recibidas las cartas del príncipe de los sacerdotes marcha a Damasco).

2.ª Cartela: Saulus subito coelestis lucis fulgore in terra collapsus/audit Jaesum dicent eis sibi Saule quid me persequeris (Saulo caído en tierra súbitamente por el fulgor de la luz celeste, oye a Jesús que le dice: Saulo, ¿Por qué me persigues?).

3.ª Cartela: Paulus noctu per murum aporta/dimis sus insidias tutus evadit (Pablo descolgado en una cesta por el muro, en la noche, escapa de todas las insidias).

Descripción:

Como en los restantes tapices de la serie, en este segundo tapiz de la vida de San Pablo son tres los episodios que se relatan.

Finaliza el tapiz anterior mediado el capítulo 8.º de los "Hechos de los Apóstoles": Se narra en éste el hecho más relevante de la vida de San Pablo, es decir su

conversión: "Saulo, respirando aun amenazas contra los discípulos del Señor, fue a ver al sumo sacerdote y le pidió cartas para las sinagogas de Damasco autorizándole a llevarse detenidos a Jerusalén a todos los que seguían aquel camino, hombres y mujeres".

En el ángulo derecho en escala reducida, se representa esta escena. Saulo se presenta a los príncipes de los sacerdotes. Uno de ellos de pie, con túnica de amplias mangas, con larga barba blanca y melena le hace entrega de las cartas. Más retrasados uno de los sacerdotes y la cabeza de otro, ambos tocados con idénticos sombreros acabados en pico.

Saulo está de pie casi de perfil, detrás de un joven de frente que sostiene las riendas de un caballo. Le siguen gran número de soldados de los que apenas se distinguen los caballos, los cascos y sobre todo las puntas de las lanzas, se exceptúa uno que cabalga sobre un caballo que se ofrece de cuerpo entero, dirigiéndose hacia la derecha. Todos ellos forman parte de la comitiva que acompaña a Saulo a Damasco.

En el centro del tapiz, en su parte superior, ocultos tras una gran nube caminan dos hombres hacia la izquierda, al otro lado tres más se dirigen hacia la derecha. Podrían representar la partida de San Pablo hacia Damasco.

Por su mayor importancia, la conversión de Saulo ocupa todo el primer plano del tapiz. A primera vista la escena presenta una gran confusión de jinetes, caballos y hombres a pie, siendo difícil precisar donde comienzan

unos y terminan otros.

"En el viaje ya cerca de Damasco de repente, una luz celeste relampagueó en torno a él. Cayó a tierra y oyó una voz que le decía: Saulo, ¿por qué me persigues? Preguntó él: ¿Quién eres Señor? Respondió la voz: Soy Jesús a quien tu persigues. Levántate entra en la ciudad y allí te dirán lo que tienes que hacer. Sus compañeros de viaje se habían detenido mudos de estupor, porque oían una voz pero no veían a nadie".

Así continúa el capítulo noveno de los "Hechos de los Apóstoles". Aunque se dice que en él que San Pablo sólo oyó una voz, para plasmar la escena más plásticamente, se presenta al mismo Dios apareciéndose a San Pablo. Ocupa la parte central de la pieza. En medio de una gran nube rodeado de cabezas de querubines, el Señor aparece con el torso desnudo, envuelto el resto del cuerpo en un manto rojo que parece flotar a su alrededor. Le sujetan por los brazos dos ángeles. Su rostro sonriente parece hablar, y mira hacia el suelo. Su cabello es ondulado y lleva barba corta, de su cuerpo se desprenden rayos luminosos.

Casi en el centro del tapiz y en la única zona despejada del mismo, Saulo aparece derribado en el suelo. Está de espaldas a la visión pues sólo puede oír su voz. Se apoya con un brazo en tierra, mientras eleva el otro hacia lo alto. Figura como deslumbrado, con el cabello alborotado y la boca entreabierta, aunque sus facciones aparecen un poco borrosas. El manto le cubre la parte inferior del cuerpo y le envuelve el brazo que apoya en el suelo, describiendo después un arco tras su

cabeza.

Su cuerpo desprende una aureola luminosa. La actitud de asombro de sus acompañantes se ha interpretado en el tapiz como una reacción de huida. En torno a Saulo, están dispuestos formando un círculo casi completo.

En principio la escena se desarrolla en medio de una gran confusión: caballos de colas rizosas encabritados, algunos han despedido a sus jinetes, de éstos unos marchan de espaldas, otros de frente, otros pugnan por agarrarse a las riendas y los mantos se arremolinan en torno a los cuerpos.

A la izquierda sólo se distinguen con claridad dos caballos, uno de ellos cabalga hacia la izquierda y de frente. Su jinete sostiene las riendas con una mano, mientras que eleva la otra que sujeta el escudo y el látigo. En dirección contraria marcha otro caballo de espaldas y cuya cabeza se pierde en medio de la confusión de masas. El soldado que lo monta apoya su mano en las ancas del caballo y con la otra ase las riendas, por estar de espaldas, sólo se divisa el penacho de su casco.

Entre estos dos soldados se ve la mitad del cuerpo de otro jinete, cuyo caballo no vemos, que mira hacia el frente y que lleva una mano a su cabeza con expresión asombrada.

Entre los dos caballos parece que cae un cuerpo de soldado. Su cabeza se ha perdido, oculta por un remiendo y no se puede precisar con exactitud de donde cae.

Debajo de los cascos de los caballos se ve una pierna que pudiera pertenecer al soldado que cae.

Detrás de San Pablo, en revuelta confusión se ven las ancas de un caballo que despide a su jinete, éste cae en posición forzada y apoya su brazo sobre la cabeza de un soldado sin casco que huye de pie hacia la derecha, tras él y en menor escala corren otros hacia la izquierda.

A la izquierda y junto a la cenefa corre un soldado, en una mano lleva el escudo y en la otra la espada. Tras él huyen dos jinetes. El caballo de uno se representa completo, el soldado que lo monta dirige hacia atrás el rostro, mientras que con el escudo que eleva en su mano trata de ocultar lo que está contemplando. Su manto oculta en parte la cabeza de otro caballo tras el que se ve el rostro de su jinete. Estos dos se dirigen hacia la derecha.

Delante de ellos y más hacia el centro, otro caballo vuelto hacia la derecha, al que sujetan dos hombres que tiran en direcciones opuestas. Uno de ellos ase el caballo por el bocado, es el único que se ha detenido y contempla fijamente a San Pablo volviendo el rostro hacia él. El otro hombre está en actitud de correr, ambos llevan la cabeza descubierta. Finalmente y cerrando el semicírculo al encontrarse con el grupo de la izquierda en el centro del tapiz, otro jinete huyendo.

La referencia ambiental viene dada por unos matorrales que aparecen a derecha e izquierda y por dos troncos de árboles cubiertos de hiedra, que parecen

encuadrar la aparición celeste y servir de límite a las escenas secundarias, ambos semejan brotar de la nada.

El pintor del cartón ha prescindido del relato de la ceguera de San Pablo, su curación por Ananías y su estancia de unos días en Damasco, donde fue bautizado y predicó en la sinagoga, para fijarse en un detalle casi anecdótico que se narra a continuación de estos sucesos en los "Hechos de los Apostoles" todavía en el capítulo noveno:

"Pero Pablo se crecía y tenía confundidos a los judíos de Damasco demostrando que Jesús era el Mesías. Pasados bastantes días, los judíos se concertaron para suprimirlo, pero Saulo tuvo noticia de su conjura. Como día y noche custodiaban las puertas de la ciudad con intención de quitarlo de en medio, una noche lo cogieron los discípulos y lo deslizaron muro abajo en un cesto".

Su último versículo se representa en el ángulo superior derecho de la pieza. Muy desvaida, se contempla una ciudad en la que sobresale una torre. Confusamente se adivinan dos personas que parecen estar descolgando un cesto.

Como en el tapiz anterior, los sucesos narrados en éste se desarrollan al aire libre, aunque por llenar los personajes casi completamente la superficie, apenas da lugar para las referencias ambientales. Por otro lado al ocupar la zona superior las escenas secundarias y la visión celeste y estar colocada muy elevada la línea del horizonte, no se puede representar ningún tipo de fondo.

Los personajes son de gruesas y macizas piernas y de escasa talla aunque sus proporciones son más esbeltas que las figuras del tapiz anterior.

En las indumentarias predominan los tonos rojos y azules. San Pablo como en el resto de la serie vestirá en azul y rojo. El follaje es de tono verdoso.

La conservación del tapiz no es mala, si se exceptúan algunos zurcidos y un remiendo. Por no existir el tapiz correspondiente a éste en la serie que se conserva en el Palacio de Oriente, no han podido establecerse comparaciones.

La composición de este tapiz de la "Historia de San Pablo" no se asemeja a la del tapiz del mismo tema de los "Hechos de los Apóstoles" de Rafael con una concepción más sencilla y clara y unas actitudes más serenas en los personajes, en contra del movimiento y la confusión de masas de la pieza de la "Historia de San Pablo" que refleja una influencia manierista.

En la actualidad se exhibe, depositado por la Catedral de Toledo, en la sala III de la Sección de Bellas Artes del Museo de Santa Cruz.

ORLAS

Las laterales son iguales al resto de la serie. En la inferior se pueden establecer las siguientes diferencias:

En el lado izquierdo, el primer ramillete y la fuente son muy similares a las del tercer tapiz. En el lado derecho del medallón central los dos primeros ramilletes son muy similares, lo mismo el último del segundo tapiz y el segundo del tercer tapiz. El resto no se asemeja.

Comparándole con el cuarto tapiz sólo se observan semejanzas en el lado derecho entre los ramilletes que van a continuación de la cesta en este segundo tapiz y los dos primeros del cuarto.

Mayores son las similitudes que presenta con la cenefa inferior de la quinta pieza. Son casi idénticos en el lado izquierdo si se exceptúa que el quinto tapiz posee un ramo más. En el lado derecho son iguales el primero y el último con los dos primeros de la quinta pieza.

Finalmente comparándose con el último tapiz de la serie únicamente son semejantes los dos primeros ramilletes a la derecha del medallón central.

En el medallón de la cenefa izquierda se ve en el centro una figura sentada quizá el Pantocrator, sobre ella aparecen como unas lenguas de fuego y en torno a él un águila, un hombre, un león y otro animal agachado tal vez un toro, todos ellos alados que sería el

tetramorfos. Alrededor de varios hombres sentados.

En el medallón de la cenefa inferior se ve la ventana enrejada de una cárcel al nivel del suelo, delante un grupo de hombres armados precedidos por tres más destacados.

En la cenefa inferior derecha varios ángeles vuelan tocando trompetas, por debajo caminan unos hombres precedidos por otros dos. Delante de éstos una bestia alada. A la derecha se ve una fuente y arrodillado un ángel.

Tapiz n.º 3: Sacrificio a los falsos dioses.

Serie: Vida de San Pablo.

Cartones: Pedro Coecke.

Tapicero: Desconocido.

Taller: Bruselas.

Tamaño: 4,25 m. × 6,15 m.

Materia: Lana y seda.

Rótulo:

1.^a Cartela: *Iudei Paulum lapidatum extra civit/ate estimantes cum mortuum.* (Los judíos apedrearon a Pablo y lo arrestaron fuera de la ciudad creyéndole muerto).

2.^a Cartela: *Iovis sacerdos a Paulu carpitur quod/sacrificare volent taurus cum populis.* (El sacerdote de Júpiter quiso junto con el pueblo sacrificar un toro a Pablo).

3.^a Cartela: *Paulus vastat ecclesiam/trahens viros ac mulieres.* (Saulo devasta la iglesia, arrastrando hombres y mujeres).

Descripción:

Después de los sucesos narrados en el tapiz anterior, los "Hechos de los Apóstoles" continúan relatando episodios de la vida de San Pedro, si se exceptúa la mención de la predicación de San Pablo en Antioquía durante un año.

En el capítulo 13 se vuelve a la vida de San Pablo, iniciándose el relato del primer viaje de éste

acompañado de Bernabé. Tras su estancia en Chipre, en Antioquía de Pisidia, y en Iconio escaparon de esta ciudad por la persecución de los judíos, partiendo para Listra y Derbe, es en este punto donde se parte para los episodios que acaecen en este tercer tapiz.

Dos son los errores que se han cometido al tejer este tapiz. En primer lugar la leyenda de la primera cartela se refiere a sucesos acontecidos después de los relatados en la segunda y que se representan en su lugar correspondiente, es decir debajo de la tercera cartela. Esta a su vez está equivocada pues se ha repetido la que ocupaba este mismo lugar en el primer tapiz narrando las persecuciones de Saulo contra la iglesia.

Los hechos tal como sucedieron se refieren en el capítulo 14:

"Como de parte de los paganos y judíos a sabiendas de sus jefes hubo un conato de usar la violencia y apedrearlos, ellos al darse cuenta se escaparon de Licaonia, a las ciudades de Listra y Derbe y alrededores, también allí estuvieron anunciando la buena noticia.

Residía en Listra un hombre inválido de las piernas... escuchaba las palabras de Pablo. Pablo le miró fijo y viendo que tenía una fe capaz de curarlo le gritó: Levántate en pie derecho. El hombre dio un salto y echó a andar.

Al ver lo que Pablo había hecho, el gentío exclamó en Lengua de Licaonia: Dioses en figura de hombres han

bajado a visitarnos.

A Bernabé le llamaban Zeus y a Pablo Hermes, porque él era el portavoz. El sacerdote del templo de Zeus que estaba a la entrada de la ciudad hizo llevar a las puertas toros y guirnaldas y con la gente quería ofrecerles un sacrificio. Al enterarse los apóstoles se rasgaron el manto y rompieron por medio del gentío gritando".

Es difícil precisar cual sería el suceso que se quiere representar en el ángulo superior izquierdo. Por un camino al lado de un árbol, descienden dos hombres realizados en pequeña escala, en parte por la distancia, en parte por la mala conservación del tapiz apenas se distinguen detalles de éstos. Parece que se encaminan hacia una ciudad que se adivina confusamente, entre cuyos edificios se distingue una alta cúpula. Parece estar rodeada de una muralla.

Tal vez se quiera representar a Pablo y Bernabé dirigiéndose a la ciudad de Listra, ya que éste sería el único suceso de los narrados más arriba que encaja con esta escena. Está perfectamente delimitada en un rectángulo, formado por las cenefas superior y lateral, una de las columnas del templo de Júpiter y el camino.

También la escena representada en este tapiz se desarrolla al aire libre como en los dos anteriores, pero a diferencia de éstos, no en plena naturaleza sino ante las puertas de un edificio.

En primer plano y describiendo una línea horizontal

se sitúan los distintos personajes que participan en el suceso.

El pintor ha escogido de todo el relato de los Hechos de los Apóstoles el momento en que el sacerdote de Zeus intenta realizar el sacrificio, mientras San Pablo se rasga las vestiduras ante la reacción del pueblo frente a su milagro.

A la izquierda del tapiz y algo separados del resto de las figuras aparecen dos hombres, uno de ellos escapa hacia la izquierda elevando los brazos en gesto de protección mientras mira hacia atrás. Se supone que éste sea Bernabé, mientras que el otro hombre, San Pablo, camina hacia la derecha; con sus manos extendidas hace ademán de rasgar la túnica. Aunque aparece de perfil, vuelve su cabeza para mirar al frente, pareciendo ajeno a la escena que se desarrolla delante de él.

En este tapiz ya no se presenta como en el anterior con atuendo de soldado, sino ataviado con túnica azul y manto rojo como aparecerá en el resto de la serie. Calza unas sandalias de finísimas tiras. Ambos se hallan junto a la escalera lateral que da acceso a la explanada situada ante el templo de Zeus. Este ocupa la zona central del tapiz.

Se asciende al templo por una escalinata que conduce a un templete. Tras él apenas se ve el arco de acceso al templo. Este estaría rodeado de un pórtico de doble columnata sobre un alto basamento de mármol. Por los espacios que separan las columnas se adivina un fondo de paisaje.

Delante del templete sobre columnas cuadradas se halla la estatua de la divinidad sobre una basa sostenida por una figura alada. Detrás de la estatua del dios, un carnero. Zeus aparece desnudo y musculoso, con una mano sujeta un águila y con la otra un haz, aparece rodeado de una nube de humo.

La entrada del templo está flanqueada por dos columnas sobre altas basas cubiertas con decoración renacentista y ocultas en parte por la cenefa superior.

En el centro y en un primer plano se halla el ara de los sacrificios sobre una basa cuadrada que se apoya a su vez en otra circular. Es de forma cilíndrica y adornada con escenas en relieve. De su centro se eleva una llama. A los pies apoyada en la basa una oveja muerta, con las patas traseras atadas. En el suelo unas tenazas, una parrilla, un cazo de mango largo, un tenedor y una jarrita de metal.

Tras el altar se inclina un hombre que se ocupa en sacrificar un carnero degollándolo con un cuchillo. En el suelo se ve, ya degollado, una cabeza de cordero. El sacerdote de Júpiter, un anciano grueso, tocado con turbante, que viste túnica terminada en flecos y adornada con leyendas en letras griegas, apoya su mano en la oveja que se está sacrificando y con la otra señala a Pablo y Bernabé.

En el centro detrás del ara, un anciano de larga barba, señala con ambas manos al sacerdote. Oculta en parte por éste una mujer contempla la escena acompañada de otra que porta un objeto en su mano.

A la derecha del tapiz se ve al toro que, contemplando el triple sacrificio de la suovetaurilia, intentan ofrecer a Pablo. Sujeta sus cuernos un hombre con turbante del que sólo se aprecia la parte superior. A su lado otro, oculto en parte por la columna. Sobre éste se encarama un hombre. Para contemplar mejor oculta su cuerpo dejando sólo ver la cabeza y las piernas y se agacha.

Finalmente, aparecen otras personas de distinto sexo. Un hombre con túnica rematada por una greca con leyenda y flecos, cubre sus hombros un manto y lleva en una mano una corona de laurel. Sus ojos están señalados con un grueso trazo oscuro. De los otros dos hombres que intentan ofrecer el sacrificio a los Apóstoles, sólo se ve la cabeza de uno de ellos tocado con un sombrero y de otro más grueso con turbante.

Las mujeres que aparecen son dos. Una de cuerpo entero lujosamente ataviada a la moda de la época. Sus rasgos aparecen muy desdibujados y no están tejidos con demasiada habilidad. Con una de sus manos levantada, sujeta con la otra un pañuelo. Tras ella otra joven a la que oculta en parte.

Prosigue así el relato de los "Hechos de los Apóstoles":

"Con estas palabras disuadieron al gentío, aunque a duras penas de que les ofrecieran sacrificio, pero llegaron unos judíos de Antioquía y de Iconio y se ganaron a la gente, apedrearon a Pablo y lo arrastraron fuera de la ciudad dándolo por muerto. Pero cuando lo

rodearon los discípulos él se levantó y volvió a la ciudad".

Otro episodio de la "Historia de San Pablo" se relata en el ángulo superior derecho. Por supuesto no es el que indica la cartela, pues es una repetición de la misma del primer tapiz. Correspondería esta escena con la narrada en la cartela primera de esta pieza.

Se relata en el capítulo 14 de los "Hechos de los Apóstoles". Muy difuminada se ve una ciudad precedida de una torre circular perteneciente a las puertas de la ciudad. Delante de ésta unos hombres parecen empujar a otro, tal vez San Pablo, un poco más hacia el centro otros dos personajes arrastran un cuerpo por las piernas, mientras algunos hombres se inclinan para recoger piedras del suelo.

Este tapiz como el anterior carece de fondo de paisaje por estar ocupado éste por el templo de Zeus y las escenas secundarias.

Como en el resto de la serie los colores predominantes en la indumentaria son rojo, el azul y en menor medida el crema.

La escasa vegetación que aparece diseminada por el suelo, es de tono verdoso y consiste en un par de árboles y varios matorrales dispersos.

Las arquitecturas se representan en tono crema de la lana sin teñir, excepto las dos columnas primeras de fondo rojo y ornamentación crema y los zócalos del

templo en tono azul.

Esta pieza no es de las peor conservadas de la serie, pues tan sólo presenta algunos zurcidos.

Como en los tapices anteriores no se ha encontrado otro tapiz igual a éste en la serie de la colección real española para poder establecer comparaciones.

La composición de esta pieza es semejante a la del mismo tema de los "Hechos de los Apóstoles" de Rafael, pues ambos sitúan la escena en el mismo marco, es decir, a las puertas del templo de Zeus y en el momento en que Pablo algo alejado del resto del grupo rasga sus vestiduras.

En la actualidad se exhibe, depositado por la Catedral de Toledo, en la sala III de la Sección de Bellas Artes del Museo de Santa Cruz.

ORLAS

La superior y las laterales son iguales en toda la serie. La cenefa inferior se compara con la de los tapices siguientes pues ya se ha hecho paralelo con los dos anteriores.

El lado izquierdo del medallón central de esta pieza no presenta ninguna similitud con el mismo del cuarto tapiz, mientras que los dos primeros ramos situados a la derecha son prácticamente iguales.

Mayor es la semejanza existente con la cenefa inferior del quinto tapiz, pues el lado izquierdo es igual salvo pequeñas variantes. En el lado derecho sólo coinciden en un ramillete idéntico.

Finalmente comparando las cenefas de esta pieza y la sexta sólo se asemejan en el primer ramillete situado a la derecha de la cartela.

El medallón de la cenefa izquierda no conserva su escena pues se le ha superpuesto un escudo que no se ha logrado identificar, muy mal conservado con capelo cardenalicio cuartelado con castillo, león, seis bezantes y dos leones.

En el medallón de la cenefa inferior aparece a la derecha un ángel que parece revestir a un hombre arrodillado delante de él. En el centro el Señor sentado sobre un trono rodeado de nubes. Alrededor ángeles, delante del trono, dos hombres arrodillados, a la izquierda dos ángeles, uno de ellos coge por las manos a

otro hombre.

En el de la cenefa derecha figura un hombre sentado de perfil mirando a un ángel, en el suelo varios hombres aparecen tumbados.

Tapiz n.º4: Predicación de San Pablo.

Serie: Historia de San Pablo.

Cartones: Pedro Coecke.

Tapicero: Desconocido.

Taller: Bruselas.

Tamaño: 4,20 m. × 5,30 m.

Materia: Lana y seda.

Rótulo:

1.^a Cartela: (Vir) Macedo deprecas eum tran/siens Macedoniam adiuvanos. (Un hombre macedonio le suplica que pase a Macedonia y los ayude).

2.^a Cartela: Paulus die sabbathorum egressus civitatem Phis ad (f)lumen/mulieribus qui illio convenerant praedicat Christum. (Paulo, el sábado salió de la ciudad de Filipos, al lado del río predica a Cristo a las mujeres que acuden allí).

3.^a Cartela: Lydia cum... sa fa/milia bautizatur a Paulu. (Lydia con su familia fue bautizada por Pablo).

Descripción:

Los tres episodios que se relatan en este tapiz transcurren durante el segundo viaje de San Pablo. Después de su estancia en Listra narrada en el anterior tapiz vuelve a Antioquía, donde permanece un tiempo partiendo de nuevo, esta vez en compañía de Silas repitiendo en parte el itinerario del viaje anterior.

El pintor del cartón vuelve a coger el hilo de la

narración en el capítulo 16 de los "Hechos de los Apóstoles".

"Como el Espíritu Santo les impidió predicar el mensaje en la provincia de Asia, atravesaron Frigia y la región de Galacia. Al llegar al confín de Misia intentaron dirigirse a Bitinia pero el Espíritu de Jesús no se lo consintió. Entonces cruzaron Misia y bajaron a Troade".

Se relatan los preliminares que explican la escena referida en la primera cartela y se representan en escala reducida, en el ángulo superior izquierdo.

"Aquella noche tuvo Pablo una visión: se le apareció un macedonio de pie que le rogaba: pasa aquí a Macedonia y ayúdame. Apenas tuvo la visión, buscamos salir inmediatamente para Macedonia seguros de que Dios nos llamaba a nosotros a darles la buena noticia".

A la entrada de un bosque tupido en una explanada delante de una cueva, aparece San Pablo sentado con las piernas cruzadas y los brazos sobre éstas. Sus facciones se distinguen apenas y está contemplando la visión que le conducirá a Macedonia, un hombre de pie de espaldas le habla elevando los brazos.

La escena principal se narra a continuación en los "Hechos de los Apóstoles". "Zarpamos entonces de Troade derechos a Samotracia, al día siguiente salimos para Nápoles y de allí para Filipos, ciudad del primer distrito de Macedonia y colonia romana. En esta ciudad nos detuvimos unos días.

El sábado salimos a las afueras y fuimos por la orilla del río a un sitio donde pensábamos que se reunía gente para orar, nos sentamos y trabamos conversación con las mujeres que habían acudido".

Los versículos 12 y 13 del capítulo 16 son los que se expresan en la cartela que explica esta escena. Esta se desarrolla en primer plano a lo largo de toda la pieza, aunque los personajes se concentran en el lado derecho.

Como en otros tapices de esta serie, dos árboles delimitan la escena. En esta ocasión uno de ellos está situado detrás de San Pablo. Es un roble de grueso tronco, totalmente recubierto de yedra y vegetación parásita.

Al pie de éste sobre un tronco se sienta San Pablo vestido como en otros tapices con túnica y manto rojo, le rodean formando un círculo en torno suyo personas de distintas edades y sexos.

"Una de ellas, que se llamaba Lidia, natural de Tiatira vendedora de púrpura, adicta al judaismo, estaba escuchando".

Lidia aparece sentada en el suelo, en el ángulo inferior derecho. Va ricamente ataviada con túnica que cubre sus piernas aunque permite adivinar sus formas y se extiende en pliegues por el suelo. Debajo de sus amplias mangas se ven las de la camisa que la cubren hasta la muñeca. Sobre sus hombros se anuda el manto que se extiende tras ella. Cubre su cabeza una toca que deja al descubierto parte de su cabello rubio y rizado.

Inclina su cabeza hacia la izquierda en actitud recogida y meditativa.

Le acompañan dos niños. Uno de ellos tapa su cabeza con la punta del manto de la dama que le está contemplando. En el extremo opuesto, otro niño se apoya sobre las piernas de la joven mientras juguetea con una manzana. San Pablo parece dirigirse exclusivamente a Lidia a quien contempla, al mismo tiempo que extiende sus brazos hacia ella.

Detrás de Lidia hay apoyada en el tronco de un árbol paralelo al situado tras el apóstol y ocultándolo con su cuerpo, una joven de pie con los brazos cruzados vuelve deliberadamente su cabeza en dirección contraria a San Pablo, es decir hacia la derecha, en actitud de total indiferencia.

Algo apartadas y más hacia el centro del tapiz, una joven se dirige hacia el lugar de la predicación. También va ricamente vestida con unas sayas cubiertas hasta la rodilla por una prenda sin brazos con dos rajadas para sacar los brazos, doble botonadura, cuello vuelto y amplia franja de piel bordeándolo, cubierta por una toca.

Aparece seguida por dos jóvenes una de ellas sólo deja ver su cabeza tras el cuerpo de la dama. La otra contempla a San Pablo mientras camina. Tras el tronco de roble y asida a él se muestra cautelosamente una mujer con alto turbante y perfil aguileño. Entre ésta y San Pablo se sienta otra joven de la que sólo se ve la cabeza y parte de un brazo y que mira hacia la

izquierda.

En el ángulo inferior izquierdo sentado en actitud muy forzada sobre las puntas de los pies hacia la izquierda, mientras gira el torso hacia la derecha se halla un joven que apoya una de sus manos en su manto extendido en el suelo y tiende la otra hacia adelante.

A la izquierda viene caminando un hombre con cabello y barba rizados, cuyo manto pende de uno de sus hombros.

Como indican los "Hechos de los Apóstoles" se desarrollan estos hechos en las afueras de la ciudad de Filipos.

Se representa ésta en el ángulo superior derecho con numerosos edificios y rodeada de murallas. Tras ella se eleva un montículo sobre el que se asienta un edificio.

Más hacia el centro del tapiz se eleva una alta torre de la que parte un puente por el que camina un grupo de personas realizadas muy en pequeña escala. Delante otros tres conversan.

Fondo de paisaje llano con algunos árboles diseminados y cielo nuboso.

Predominan los tonos verdosos en la vegetación y en los matorrales dispersos. La vegetación parásita que rodea al tronco es el tono crema de la lana virgen y las hojas del árbol presentan algunos toques de castaño y rojo.

En el ángulo inferior izquierdo aparece un fragmento del tronco y unos matorrales.

La tercera escena a que se refiere la última cartela corresponde únicamente a un versículo del capítulo 16 de los "Hechos de los Apóstoles".

"El Señor le abrió el corazón para que hiciera caso de lo que decía Pablo. Al bautizarse con toda su familia nos invitó: si estais convencidos de que soy fiel al Señor, venid a hospedaros en mi casa y nos obligó a aceptar".

En el ángulo superior derecho delante de los muros de Filipos y en una poza, San Pablo se dispone a bautizar a Lidia.

En escala reducida, Lidia se presenta desnuda siendo éste el único desnudo que aparece en toda la serie. Por el tamaño diminuto de la figura es imposible precisar los detalles anatómicos. Está sumergida en la poza hasta las rodillas y con las manos cruzadas sobre el pecho. San Pablo vierte sobre ella las aguas bautismales con un objeto que no se aprecia. Algo retrasados dos hombres contemplan la escena.

Los colores dominantes en la indumentaria son como de costumbre el azul y el rojo, aunque ya desvaídos, por ejemplo en la prenda de la joven que camina por la derecha apenas parece roja.

La conservación no es muy buena, sobre todo se aprecia esto en la túnica de San Pablo.

Comparando esta pieza con su equivalente conservada en la colección real española, apenas se advierten diferencias si se exceptua en las leyendas de las cartelas. A esta pieza le faltan en la primera de ellas las dos primeras palabras de cada línea. El tapiz de palacio sólo tiene dos cartelas.

En la actualidad se exhibe, depositado por la Catedral de Toledo, en la sala III de la Sección de Bellas Artes del Museo de Santa Cruz.

ORLAS

Comparándolas con las orlas de los dos tapices restantes de la serie, las cenefas laterales son idénticas.

Entre la cenefa inferior de este tapiz y la del tapiz de la quinta apenas hay puntos de contacto. El lado derecho del medallón sólo ofrece similitud en el segundo ramo de esta pieza y en la del último del quinto tapiz.

En la parte izquierda del medallón no hay ninguna semejanza entre ambos.

Mayores son los puntos de contacto entre la cenefa inferior del presente tapiz y la del último de la serie. Comparando la zona que queda a la izquierda del medallón, son muy semejantes el primer ramo de este tapiz y el último del sexto. El lado derecho en todo él muy semejante con pequeñas variantes entre un tapiz y otro.

La escena contenida en la cartela de la orla lateral izquierda se presenta muy confusa por su mala conservación. Sobre una nube aparece una figura rodeada de otras. A la izquierda un ángel de pie. Delante de él se arrodillan un grupo de personas. Algunos de los personajes parecen también ángeles.

El episodio representado en el medallón de la orla inferior es muy parecido al relatado en el mismo del tapiz de la conversión de San Pablo. Como en éste aparece la ventana de una cárcel con su reja al nivel

del suelo, aunque aquí se ofrece un trozo menos de la misma. Sobre unas gradas semicirculares se hallan tres personajes idénticos en la misma postura: uno parece estar sentado, el central de pie con los brazos extendidos y apoyado en una vara y el tercero caminando. La variación se aprecia en el grupo situado a la derecha. Mientras en el tapiz de la conversión de San Pablo aparecen mayor número de personas, en el presente el grupo es más reducido. Por la mala conservación en el segundo tapiz de la serie no aparece un perro subiendo las gradas que se ven en este tapiz.

Da la impresión de ser el mismo, pero el de esta pieza al ser más alto y estrecho se le han suprimido algunos detalles.

El medallón de la cenefa derecha, presenta un grupo caminando precedido de dos hombres. En el cielo ángeles que tocan la trompeta.

Tapiz n.º 5: Prisión de San Pablo.

Serie: Historia de San Pablo.

Cartones: Pedro Coecke.

Tapicero: Desconocido.

Taller: Bruselas.

Tamaño: 4,25 m. × 7,95 m.

Materia: Lana y seda.

Rótulo:

1.ª Cartela: Apprehensum Paulum/e templo protrahunt.
(Apresaron a Pablo y lo sacaron del templo).

2.ª Cartela: Festus (debería decir Tribunus) Paulum e manibus furentium iudaeorum/Festes (debería decir Milites) ereptum in castra abduci iubet. (Librado Pablo de los judíos furiosos mandó el tribuno conducirlo al campamento).

3.ª Cartela: Vir fratres et patres audite/quam ad vos nunc reddo rationem. (Padres y hermanos oid la defensa que os presento ahora).

Descripción:

Varios son los acontecimientos sucedidos entre el episodio narrado en el tapiz anterior y los sucesos que se narran en éste.

Dejamos a San Pablo en Filipos, en su segundo viaje, tras el cual regresa a Antioquia después de sufrir varias vicisitudes, como su prisión en el mismo Filipos y haber predicado en Tesalónica, Atenas y Corinto.

Pasado algún tiempo en Antioquia, emprende su tercer viaje por Asia Menor, Macedonia y Siria. En Efeso embarca de nuevo rumbo a Jerusalén.

Ninguno de los incidentes de estos viajes han proporcionado tema para esta serie de la vida de San Pablo y el pintor del cartón vuelve a tomar el hilo de la narración en el capítulo 21 de los "Hechos de los Apóstoles".

"Después de avistar Chipre y dejarla a babor, seguimos rumbo a Siria y llegamos a Tiro, donde el barco tenía que descargar".

En el ángulo superior izquierdo parece adivinarse un barco varado en una playa, de donde descienden unos hombres, lo que podría ser una ilustración de lo relatado anteriormente, aunque no hay ninguna cartela que se refiera a ello puesto que en la primera se cuentan episodios sucedidos ya en Jerusalén.

Este tapiz presenta una peculiaridad con respecto al resto de la serie. Se presentan dos acontecimientos sucesivos, los narrados en las dos primeras cartelas, con idénticas dimensiones en vez de destacar uno de ellos y relegar el otro a uno de los ángulos del tapiz.

Tal vez se deba a la casi simultaneidad con que se producen ambos hechos, lo que se presta a fundirlos en uno sólo, con dos leyendas para mayor comprensión de lo que está sucediendo, narrado en el capítulo 21 de los "Hechos de los Apóstoles".

"Entonces Pablo se llevó a aquellos hombres, se purificó con ellos al día siguiente y entró en el templo para avisar cuando se terminaban los días de la purificación y tocaba ofrecer la oblación por cada uno. Cuando estaban por cumplirse los siete días, los judíos de Asia, que le vieron en el templo, alborotaron al gentío y agarraron a Pablo gritando:

Este es el individuo que ataca a nuestro pueblo, a nuestra ley y a este lugar enseñando a todo el mundo por todas partes, además ha introducido a unos griegos en el templo profanando el lugar santo.

El revuelo cundió por toda la ciudad, hubo una avalancha de gente: agarraron a Pablo lo sacaron del templo a rastras y cerraron las puertas".

Transcurre este episodio estando ya San Pablo en Jerusalén y se representa en las puertas del templo al que se asciende por una escalinata de amplios peldaños.

Flanquean la entrada dos columnas, de las que no se ve sino parte del fuste, cuajado de decoración vegetal.

En el espacio que media entre estas columnas y la entrada del templo, de la que sólo se ofrecen una hilera de columnas, alternando unas sobre alta basa decorada con medallones encerrados por coronas vegetales y fuste de mármol liso, con otras cuadrangulares con basa de molduras, se desarrolla el episodio que indica la leyenda de la primera cartela, quedando así separado por las columnas del segundo suceso.

Empujan a San Pablo fuera del templo cinco hombres con gestos violentos. Uno de ellos apenas asoma por la puerta, más en primer término otro que agarra a Pablo por un brazo, viste túnica sin mangas de tela cuajada de florecitas y ribeteada con cenefa con inscripción en letras mayúsculas. Los brazos de éste ocultan en parte al hombre que está a su lado, con los brazos elevados en gesto de furia, finalmente, se ve entre estos la cabeza de otro personaje. Todos ellos van tocados con turbantes de formas distintas.

Delante de ellos camina San Pablo, vuelto de frente. Por la expresión plácida de su semblante parece ajeno a lo que le rodea pese a que sus perseguidores tiran de sus vestiduras.

"Intentaban matarlo cuando llegó la noticia al comandante de la guarnición de que todo Jerusalén andaba revuelta. Inmediatamente cogió tropa y oficiales y bajó corriendo. Al ver al comandante y a los soldados dejaron de golpear a Pablo. El comandante se acercó, agarró a Pablo y dió orden de que lo ataran con dos cadenas, luego intentó averiguar quien era y que había hecho, pero en el gentío cada uno gritaba una cosa. No pudiendo sacar nada del barullo, ordenó que lo condujeran al cuartel, al llegar a la escalinata era tal la violencia de la gente que los soldados tuvieron que llevar a Pablo en volandas pues el pueblo en masa venía detrás gritando: muera".

En la segunda cartela, con algún que otro error, se narra otro pasaje de los "Hechos de los Apóstoles".

Separada esta escena de la anterior por las dos columnas de ingreso al templo sirve de nexo de unión un soldado que ha penetrado en el pórtico y ase la túnica de San Pablo.

Ya en el exterior y sobre la última grada el comandante tira de un extremo del manto del apóstol intentando librarlo de los judíos, pero su actitud no revela participación pues su mirada distraída se fija en un punto distante de la escena que se desarrolla a su lado. Ciñe una espada y lleva el escudo sujeto tras la espalda. Al otro lado del mismo peldaño otro guerrero de coraza muy decorada, de espaldas tiende un brazo para asir a Pablo, con el otro empuña la espada.

Sentada en la escalinata y apoyada en la columna, una mujer con expresión airada, de frente, sostiene en uno de sus brazos una cesta volcada de la que caen algunos objetos. A su lado un niño gatea apoyando una de sus manos en el hombro de la mujer. Está de espaldas, como si contemplara lo que sucede.

Por una segunda escalinata que asciende desde el centro del tapiz suben dos soldados que parecen hablar entre sí. Uno de ellos con casco señala hacia arriba con uno de sus brazos, mientras que con el otro sostiene su espada. El otro parece dispuesto a desenvainarla. Detrás de éstos se ven las cabezas de otros tres.

En el extremo derecho del tapiz monta guardia otro soldado con coraza y manto que porta su escudo sobre la espalda y extiende el brazo derecho. Con su cuerpo oculta a otro que camina detrás de él.

"Cuando estaban para meterlo en el cuartel dijo Pablo al comandante: ¿Me permites decirte dos palabras? El comandante contestó: ¿Sabes griego? Entonces ¿no eres tú el egipcio que hace poco amotinó a aquellos guerrilleros y se echó al campo con ellos? Pablo contestó: Yo soy judío, natural de Tarso, ciudad de Cilicia, por favor permíteme hablar al pueblo. Le dió permiso y Pablo de pie en las gradas hizo señas al pueblo con la mano. Se hizo un gran silencio y les dirigió la palabra en su lengua:

Padres y hermanos míos; escuchad la defensa que yo os presento ahora".

La tercera escena representada en el ángulo superior derecho corresponde al capítulo de los "Hechos de los Apóstoles".

Delante de la portada de un edificio al que se asciende por una doble escalinata que deja un arco en el centro para penetrar en su interior, San Pablo en pie extiende sus brazos para dirigir la palabra a la muchedumbre congregada a los pies del edificio.

Numerosos hombres, mujeres y niños con diversos atuendos, todos ellos de espaldas, escuchan las palabras de Pablo. Algo separados pero caminando para reunirse con el grupo, un hombre alto y esbelto y un soldado que recoge su manto con su brazo para evitar que arrastre y algo más alegado otro joven.

Por ambos lados de la escalinata descienden varios soldados. Este edificio está unido a otro contiguo muy

confuso en el que se distingue alguna ventana.

Detrás la ciudad de Jerusalén destacando las cúpulas del templo. La circunda una muralla que abarca más allá de la ciudad hasta enlazar con una fortaleza situada en la cima de una montaña, detrás de ésta continúan las murallas hasta perderse.

Fondo de paisajes montañosos con algunos árboles en pequeña escala, lo mismo que los personajes que intervienen en esta tercera escena.

Predomina en la vegetación los tonos cremas y verdosos y en la indumentaria los rojos y los azules, con algo de verde como el vestido de la mujer sentada delante de la columna. Los penachos de los cascos de los soldados son rojos.

Las arquitecturas del fondo realizadas en marrón sobre fondo crema. Las columnas son rojas con decoración clara y algo de azul en las losetas de mármol del suelo y en la escalinata. En general los colores se conservan bastante vivos.

La conservación no es mala, si se exceptua un remiendo en el último peldaño de la escalinata que ha sido sustituido por un fragmento que parece de una virtud de la cenefa de la "Historia de Abraham".

Se puede comparar con el mismo tapiz de la serie conservada en el Palacio de Oriente y a parte de las diferencias en las leyendas de las cartelas centrales, se observa una diferencia en el lado derecho. El soldado

que monta guardia en este extremo no está colocado de la misma forma en ambos tapices. El del Palacio está algo más retrasado descubriendo la cabeza de un guerrero que en el del museo apenas se aprecia, en cambio, en éste se ve un escudo más completo por entre las piernas del soldado.

Su brazo no tiene igual elevación, en el tapiz del museo de Santa Cruz deja ver el hombre que camina justo debajo, mientras que en el de Palacio queda oculta su cabeza.

En la actualidad se exhibe, depositado por la Catedral de Toledo, en la sala III de la Sección de Bellas Artes del Museo de Santa Cruz.

ORLAS

Como en el resto de la serie las cenefas laterales son iguales al resto de los tapices.

Comparando la cenefa inferior con la del último tapiz que se conserva de la serie no se observan demasiadas similitudes.

La mitad izquierda se asemeja ligeramente en los dos primeros ramilletes y la mitad derecha tiene semejanzas en los dos últimos ramos de cada tapiz.

La escena representada en el medallón izquierdo, está muy confusa, a la izquierda dos árboles, un hombre de rodillas delante de otro y el resto no se distingue.

En el medallón inferior, delante de un edificio rodeado de un muro en cuyo interior se ve un ángel, hay otro arrodillado, mientras que otro de pie, apoya una vara sobre el hombro del anterior.

En el medallón derecho, aparece el Señor, sobre un trono de nubes, rodeado de ángeles, a la derecha dos ángeles, a la izquierda un dragón y otros dos ángeles.

Tapiz n.º 6: Naufragio de San Pablo.

Serie: Historia de San Pablo.

Cartones: Pedro Coecke.

Tapicero: Desconocido.

Taller: Bruselas.

Tamaño: 4,10 x 6,95 m.

Rótulo:

1.ª Cartela: A/melitensibus per benigne/Paulus excepitus a naufragio. (Pablo arrojado por un naufragio es tratado benignamente por los malteses).

2.ª Cartela: Paulus sarmenta coligens a vipera aprehensus illae sus evadit barbari mitantes deum existimat. (Pablo cogiendo un leño enganchó una víbora, escapó ileso, los bárbaros lo tomaron por un dios).

3.ª Cartela: Patrem Publy frebricitante alios quod aegretos sanat. (Cura al padre de Publio y a otros enfermos).

Descripción:

El sexto tapiz de la serie de San Pablo no se ha conservado en la colección depositada en el Museo de Santa Cruz. En él se continúa el relato en el mismo punto en que se dejó en el quinto tapiz. Tras la prisión en Jerusalén, San Pablo fue llevado a Cesarea y presentado al gobernador romano. Allí permaneció dos años hasta que fue nombrado Festo como gobernador.

El tapiz que falta refiere la defensa presentada por

San Pablo ante Festo y ante los reyes Agripa y Berenice y su apelación al emperador, por lo que es enviado a Roma por mar, junto con Aristarco un macedonio de Tesalónica, hecho que se refiere en la última cartela de este tapiz.

El tapiz que ocupa el sexto lugar en la colección de la catedral de Toledo es el que narra el naufragio de San Pablo que continua en el capítulo 27 de los "Hechos de los Apóstoles", que relata las vicisitudes de la travesía de San Pablo hasta llegar a Malta forzado por la tempestad.

La navegación se realiza en medio de grandes dificultades: "A los catorce días íbamos todavía sin rumbo fijo por el Adriático. Hacia medianoche barruntaron los marineros que nos acercábamos a tierra. Al hacerse de día no reconocían la tierra pero divisaron una ensenada con su playa y decidieron bajar del barco allí... pero toparon con un bajío y encallaron, la proa se hincó y quedó inmóvil, mientras la popa se deshacía por la violencia de las olas.

Los soldados decidieron matar a los presos para que ninguno escapara nadando pero el capitán decidido a salvar a San Pablo les impidió ejecutarlo... a los que sabían nadar les mandó echarse al agua... así todos llegaron a tierra sanos y salvos".

El momento elegido por el pintor del cartón para iniciar la representación de este episodio es el naufragio que presenta en el ángulo superior izquierdo.

Bajo un cielo sobre el que se ciernen negros nubarrones, en la orilla de una playa, un barco está a punto de partirse por la mitad. De él saltan sus ocupantes, unos aparecen en el momento de saltar, otros en el de llegar a la playa. Por la pequeñez del tamaño de las figuras es difícil distinguirlas unas de otras. Cerca de la orilla un hombre flota agarrado a un cofre y otros están a punto de llegar a la playa.

Los "Hechos de los Apóstoles" continúan narrando los sucesos: "Una vez a salvo, averiguamos que la isla se llamaba Malta. Los indígenas nos trataron con una humanidad poco común, como estaba lloviendo y hacia frío encendieron una hoguera y nos invitaron a acercarnos.

Pablo recogió una braza de ramas secas y las echó en la hoguera y una víbora huyendo del fuego, se le enganchó en la mano. Los indígenas al ver el animal colgándole de la mano comentaban: Seguro que este individuo es un asesino, se ha escapado del mar, pero la justicia divina no le consiente vivir.

Pablo por su parte, sacudió el animal en el fuego y no sufrió ningún daño. Los otros esperaban que de un momento a otro se hincaría o caería muerto de repente. Aguardaron un buen rato y viendo que no le pasaba nada anormal cambiaron de parecer y empezaron a decir que era un dios".

La escena se presenta en el momento en que San Pablo se inclina para echar la leña y la víbora se enreda en su mano. La hoguera ocupa el centro de la composición, que se extiende a lo largo de todo el tapiz. Es un fuego

de gruesos troncos cruzados del que se eleva una llama de tono rojizo amarillento, con una espesa columna de humo.

San Pablo a la izquierda de la fogata, ataviado como en el resto de la serie se inclina flexionando una de sus piernas y extendiendo la otra hacia atrás. Debajo del brazo derecho sostiene una brazada de troncos. El rostro está muy mal conservado y apenas se pueden apreciar las facciones.

Justo detrás de San Pablo y ocultos en parte por éste, dos ancianos de largas barbas contemplan asombrados el prodigio, uno de ellos cruza los brazos sobre el pecho y el otro junta sus manos, entre éstos se distingue una cabeza de hombre tocado con un bonete.

En la playa se encuentra un pequeño grupo de personas. Destacan una mujer con saya azul anudada con una faja y las manos juntas, un hombre que parece llevar una piel en torno al cuello y tocado con un capuchón y detrás la cabeza de otro con turbante.

En el centro del tapiz delante de un árbol del que sólo se ve la copa y detrás de los dos ancianos, dos mujeres parecen conversar. Una de ellas levanta sus faldas con una mano, de la otra únicamente se ve la cabeza.

A la izquierda del tapiz camina un joven que viste túnica corta con ribete de flores y damero. Está de espaldas con los brazos extendidos y gira la cabeza para hablar con un hombre en pie de perfil envuelto

completamente en una manta de lana, que deja adivinar el contorno de sus brazos. Está mirando al joven y sobre su hombro se posa un ave.

A la derecha de la hoguera dos hombres se apartan atemorizados, uno de ellos viste túnica ribeteada; las facciones de ambos están muy borrosas. Entre sus cabezas asoma la de otro hombre con turbante que carga sobre sus hombros un haz de leña y algo más retrasada una mujer con saya y una faja anudada a la cadera, cubre en parte sus cabellos con una toca. Más a la derecha, apenas perceptibles por la mala conservación del tapiz, se adivinan dos hombres.

El tercer episodio se destaca en el ángulo superior derecho, los "Hechos de los Apóstoles" lo relatan ya en el capítulo 28:

"En los alrededores tenía una finca el principal de la isla, que se llamaba Publio, nos recibió y nos hospedó tres días amablemente. Coincidió que el padre de Publio estaba en cama con fiebre. Pablo entró a verlo y rezó. Le aplicó las manos y lo curó. Como consucuencia de ésto, los demás enfermos de la isla fueron acudiendo y Pablo los curaba. Nos colmaron de atenciones y al hacernos a la mar nos proveyeron de todo lo necesario".

Esta es la zona peor conservada del tapiz, por lo que apenas se distingue una construcción parecida a las que figuran en otras piezas, en un extremo de esta torre y bajo un arco se adivina un hombre tumbado que sería el padre de Publio detrás de él al menos dos personas, una de las cuales sería San Pablo.

Fuera ya, un hombre, tal vez San Pablo, rodeado de varios hombres y mujeres; hacia este grupo se encaminan otros dos, uno de ellos camina apoyado en un bastón. Estos serán enfermos que acudían para que San Pablo los curase.

Al lado del edificio un cauce y algunos matorrales diseminados.

La escena del naufragio se desarrolla en una bahía de aguas azules oscuras, al otro lado en la lejanía unas colinas cubiertas de árboles.

La arena de la playa se destaca en color crema, mientras que el terreno adyacente es de tono verde amarillento. La proximidad de mar queda señalada por algunas conchas y moluscos, además de un gran caracol.

En la indumentaria predomina el azul y el rojo, con algo de verde como la túnica del joven situado a la izquierda. Las calzas que lleva son rojas y roja la manta que envuelve a su compañero. En el paisaje predomina el tono azul verdoso. Las hojas del árbol tienen algún toque rojizo. El edificio es de tono crema con algo de rojo.

La conservación no es demasiado buena, con algunos remiendos en las velas del barco y en la esquina inferior derecha, y en la cenefa en la cabeza de la figura de Saturno.

Comparado con el tapiz correspondiente de la serie conservada en la colección real española se aprecian

únicamente diferencias en los detalles de la vegetación y secundarios como, por ejemplo, el caracol que figura en el tapiz toledano es una concha en el de Palacio de Oriente.

Otra diferencia consiste en el texto de la primera cartela que es totalmente diferente de la de palacio: "Naufragio lactati tandem incolumes evadunt".

ORLAS

En el medallón izquierdo se ven varios grupos conversando entre sí, otros dos hombres sentados delante de un edificio.

En el medallón inferior se repite exactamente la escena representada en el medallón inferior del tapiz n.º 5.

En el medallón derecho, dos hombres caminan delante de un grupo, en el cielo ángeles tocando la trompeta.

NOTAS:

- (1) Cavallo, A.S.: Tapestry of Europe and of Colonial Peru in the Museum of Fine Arts, Boston II. Boston 1967, pág. 102.
- (2) El cardenal don Bernardo de Sandoval y Rojas fue el último prelado toledano del siglo XVI, ocupando la sede primera desde 1599 hasta su muerte --- acaecida en 1618. Con anterioridad había sido --- obispo de Ciudad Rodrigo, Pamplona y Jaén, siendo también Inquisidor General. Gran amante de las letras, mandó edificar la capilla del Sagrario de la catedral toledana y fue protector de Cervantes.
- (3) Láinez, R.: Don Bernardo de Sandoval y Rojas. Salamanca 1985, pág. 230.
- (4) Tormo, E.: Op. cit., pág. 32.
- (5) Cedillo, Conde de.: Catálogo. Nº 212.
- (6) Tormo, E.; Sánchez Cantón, F.J.: Los Tapices de la Casa del Rey Nuestro Señor. Madrid 1919, pág.= 75.
- (7) Hulst, R.A.d'.: Tapisseries flamandes du XIVème - au XVIIIème siècles. Bruselas 1971, pág. 211.

- (8) Hulst, R.A.d'.: Tapisseries, pág. 211.
- (9) Hulst, R.A.d'.: Tapisseries, pág. 211.
- (10) Hulst, R.A.d'.: Tapisseries, pág. 211.

CAP. XI. TAPICES AISLADOS

XI. 1. HISTORIA DE ULISES

ANTECEDENTES E ICONOGRAFIA DE LA SERIE

La mitología y la historia clásica sirven como fuente de inspiración para los cartones de los tapices ya desde el siglo XV. como ocurre en la serie de "la Guerra de Troya", "Pentesilea", Neptuno y Jupiter" o la "Historia de Penélope".

En el siglo XVI, por influencias del espíritu renacentista, junto con elementos extra-bíblicos y extra-religiosos, figuran otros tomados de la antigüedad clásica y se llega a agrupar personajes bíblicos y del paganismo, como por ejemplo en la serie del "Triunfo de las Virtudes". Los temas del renacimiento romano y florentino penetran en Flandes y concretamente influyen en la tapicería; son principalmente Marsilio Ficino y Policiano, quienes introducen la antigüedad clásica en la temática de la tapicería (1). Así se tejen series inspiradas en la Metamorfosis de Ovidio, los amores de los dioses, la historia de Danae o la historia de Perseo.

En la Edad Media y en el Renacimiento se contempla a algunos héroes clásicos como fundadores de ciudades u origen de determinadas estirpes, por ejemplo Bruto de los británicos o Eneas de los romanos (2).

Entre las series tejidas en el siglo XVI, se pueden citar, la "guerra de Troya", "la expedición de Bruto a Aquitania", la "Historia de Aquiles" o la "Historia de Mestra".

En el arte renacentista las hazañas de Ulises ocupan un segundo lugar en popularidad, después de la guerra de Troya. Como en los cincuenta y ocho frescos de Troya, de

Primaticcio o la Odisea de Fontainebleau (desaparecida pero conocida por una serie de grabados), o bien la serie de tapices florentinos de la historia de Ulises por Stradanus y, posteriormente, la historia de Ulises inspira a artistas como Cambiaso, Guercino, Rubens, Vouet, etc (3).

En los inventarios de la época no son raras las menciones a series basadas en la Odisea, pero la serie más completa de la historia de Ulises conservada hoy día es la de Hardwick Hall que ha sido estudiada por Marcel Roethlisberger.

Los pasajes de la historia de Ulises en que se basan los cartones de dicha serie oscilan entre los más conocidos como las hijas de Licomedes o Circe, o los más raros como la partida de Ulises. Sin embargo algunos de los relatos más famosos de la Odisea como el episodio de Polifemo o Ulises y Nausicaa no figuran, a no ser que la serie se haya conservado incompleta.

Según Marcel Roethlisberger la serie constaría de los siguientes paños:

- 1°. Ulises herido por el jabalí.
- 2°. Ulises se finge loco para no ir a la guerra de Troya.
- 3°. Ulises se despide de su familia.
- 4°. Ulises descubre a Aquiles entre las hijas de Licomedes.
- 5°. Disputa por las armas de Aquiles.
- 6°. Ulises y Circe.
- 7°. Ulises acepta los regalos de Alcinoos.

8°. El regreso de Ulises o Penélope reconoce a Ulises

La mayoría de las réplicas de esta serie que se han conservado, se ejecutan en el siglo XVII. Se conocen al menos cinco versiones de cuatro de los paños de Hardwick Hall, más otro que no figura en dicha colección.

En el Patrimonio Nacional de España existen en la actualidad cuatro piezas de la 'Historia de Ulises', que corresponden al primer, séptimo y octavo tapices de Hardwick Hall, más otro que representa al gigante Polifemo levantando una roca para lanzarla contra el buque de Ulises, así como la escena de la tormenta narrada en el libro IX de la Odisea. Llevan la marca de Frank van der Hecke.

Otra réplica del tapiz número uno de la serie se encuentra en París, con marca de tapicero desconocido. También existe una variante del tapiz de "Ulises y Circe" en el Institute of Fine Arts de Nueva York, de Frank van den Hecke.

En el siglo que separa la manufactura de la serie de Hardwick Hall de sus réplicas, quizás existieran otras versiones que no se conozcan (4).

En el Museo de Santa Cruz de Toledo se exhibe un ejemplar del segundo tapiz de esta serie de la historia de Ulises, que fue adquirido por el Ministerio de Educación en 1968.

Marcel Roethlisberger (5) opina que la serie ofrece

un equilibrio entre la inmovilidad y el dinamismo. Aunque algunos de sus personajes están en movimiento, sin embargo el efecto general que produce es decorativo y estático. También señala que algunas figuras y grupos se repiten con pequeños cambios en varias piezas de la serie, así, por ejemplo, el personaje que está en actitud de caminar con los brazos extendidos y oscilando sobre una pierna figura en los tapices primero, segundo y tercero como Ulises, en el sexto Diomedes y en el octavo Telémaco. Este prototipo lo hace derivar del San Miguel de Rafael en el Louvre (6).

Por sus detalles y su ejecución opina que demuestran la finura característica de las mejores obras de Bruselas (7).

La indumentaria, ricamente decorada, se corresponde con la de otras series de la misma época.

El paisaje y las plantas que ocupan en la zona inferior y en primer término toda la superficie disponible, son asimismo representativas de la tapicería de Bruselas contemporánea.

Los diversos episodios de los tapices de la serie que se conserva en Hardwick Hall se explican mediante leyendas en la cenefa superior, lo que no sucede en el tapiz conservado en el Museo de Santa Cruz de Toledo.

CARTONISTAS Y TAPICEROS QUE TEJIERON LA SERIE

Marcel Roethlisberger opina que fueron varios los pintores que intervinieron en la realización de los cartones para la ejecución de los paisajes, los lujosos interiores, los personajes, algunos de los cuales recuerdan prototipos italianos.

Situa su estilo en el círculo de pintores romanistas en torno a van Orley y establece paralelos entre las series de la "Historia de Abraham" e "Historia de Jacob" salidas de sus pinceles y los paños que representan "la cacería del jabalí", "las hijas de Licomedes", "la vuelta de Ulises"; sin embargo los cartones de la "historia de Ulises", estarían más próximos al estilo de Michel Coxcie y encuentra sus modelos estilísticos entre sus obras maestras, como el "Génesis" de Cracovia, "las Siete Virtudes" de Viena o la "Historia de Ciro" del Patrimonio Nacional español. También la compara con la "Historia de Moisés" de San Francisco (8).

Michael Coxcie (1499-1592), de carrera larga y fructuosa, realiza sobre todo su actividad como pintor en Malinas. Residió también en Italia donde estudia la obra de Rafael. Permaneció algunos años en Bruselas como pintor de cartones para tapices entre las que se le atribuyen la "Historia de nuestros primeros padres" y la "Historia de Noe". También confeccionó dentro de la serie de la "batalla de Pavia", por encargo de María de Hungría, el tapiz correspondiente a la "Victoria sobre el duque de Saxe" y más tarde a petición de Felipe II, los de las "Victorias de Carlos V" (9).

El estilo de Coxcie, en sus tapicerías, se caracteriza por las numerosas plantas que figuran en primer plano como motivo ornamental, árboles que aparecen hacia el centro de la composición y a menudo dos cabezas de hombres o mujeres de perfil, una al lado de la otra (10).

Los tapices de la serie de la "Historia de Ulises" de Hardwick Hall ostentan las marcas de tres tapiceros de la ciudad de Bruselas de las que sólo se identifica la primera que corresponde a Nicolás Hellink, NH. La segunda marca AvP figura también en la serie de la Historia de Abraham de Viena fechable en 1530-1540, y en tres piezas de la Historia de Moisés del California Palace of the Legion de Honor en San Francisco.

Tapiz: Ulises se finge loco para no ir a la guerra de Troya.

Serie: Historia de Ulises.

Cartones: Michael Coxcie.

Tapicero: Desconocido.

Taller: Bruselas.

Tamaño: 3,87 × 2,78 m.

Materia: Lana y seda.

La escena que se representa narra el momento en que Ulises se finge loco para no participar en la guerra de Troya. Para ello unce un buey y un caballo a un arado y se dispone a arar una playa. Palamedes, que desconfía de su locura, va a visitarle con Menelao y para descubrir su argucia, coloca al hijo de Ulises, Telémaco, ante la yunta, por lo que aquel se ve obligado a detenerla para no atropellar al pequeño, demostrando así su cordura.

El escenario en que se desarrollan los hechos en el tapiz no es una playa, sino un campo, con montañas y colinas, éstas con arbustos y árboles. Se ha escogido el instante en que Ulises detiene el arado. Aparece de frente, con la cabeza inclinada hacia su hijo. Lleva barba y bigote castaños como su rizada cabellera, y viste camisa roja cuyas mangas asoman bajo una túnica corta crema con amplia franja inferior azul con decoración vegetal y figurada en crema, se anuda en torno a sus caderas un lienzo crema y un manto verdoso se cruza en el frente dejando el torso al descubierto y cae por la espalda. Calza sandalias. En su cinturón se lee en letras crema ULISSES.

A su espalda se encabrita el caballo, oculto en parte por su cuerpo, al que ase por las riendas para detener su marcha, con la otra mano sujeta el cuerno del buey. Bajo los animales, de perfil el caballo y de frente el buey, se divisa el arado.

En el ángulo inferior derecho, a los pies de Ulises, vemos un niño pequeño, desnudo, tumbado en el suelo, que con una de sus manos se agarra a una piedra.

A la izquierda, también en primer plano, Palamedes, de perfil y rodilla en tierra, con camisa azul cuyas mangas asoman bajo la túnica corta azul con mangas rojas cortas y orla en la que se lee PALAMADES. El manto crema en torno a sus caderas. Se cubre con casco azul, con pluma en el frente. Lleva bigote y dirige su rostro hacia el niño.

En menor tamaño, en el ángulo superior izquierda se divisan dos figuras, una de ellas semioculta por la orla, son Néstor y Menelao, que caminan hacia la derecha.

En primer término, grupos de florecillas diseminadas.

Los personajes representados son Ulises, Palamedes, hijo de Nauplio y de Climene, que ayuda a Menelao a recuperar a Elena de manos de los troyanos y se granjea la enemistad de Ulises al descubrir su fingida locura, logrando éste su muerte a manos de los griegos. Menelao, hijo de Atreo, rey de Micenas y de Aérope, casado con Helena hija de Tindareo rey de Esparta, Nestor hijo de Neleo y Cloris y que fue a Troya con ocasión del rapto

de Helena, y Telémaco, hijo de Ulises y de Penélope.

Los colores predominantes son el verde, el crema y el azul con algunos toques de rojo.

El paisaje es similar al de otros tapices de la misma época.

La conservación de la pieza es regular con algunos rotos y zurcidos. Hay una zona que está retocada de color y corresponde a parte del rostro de Telémaco, sobre todo los ojos, y a parte de la cenefa lateral derecha.

Las tonalidades de la cenefa están más desvaídas que en el resto del tapiz.

Es propiedad del Museo de Santa Cruz de Toledo, fue adquirido en 1968, en la actualidad se expone en la Sala V de la Sección de Bellas Artes.

ORLAS

Está delimitada por un ribete azul, exterior y perfilada por dos estrechas grecas de hojas de acanto, motivo que a su vez subdivide las laterales en compartimentos.

Las cenefas superior e inferior son iguales. En las esquinas llevan máscaras con rostro de animal. La superior derecha es distinta de las otras. En el centro cartelas que contienen sendas escenas.

En la superior tres caballos blancos tiran de un carro guiado por un amorcillo.

En la inferior se ve un bosque con árboles de gruesos troncos y en él un guerrero y una mujer contemplan unos cervatillos.

Las cenefas laterales son iguales. En el compartimento inferior dos tenantes sostienen cartelas con escenas situadas en el cuadro central.

En la de la izquierda dos hombres luchan contemplados por un grupo, todos ellos semidesnudos. En la derecha, una mujer sentada en un tronco es coronada por otras. En el compartimento superior, frutas.

NOTAS:

- (1) Torra, L.; Hombria, A.; Domingo, T.: Op. cit., pág. 30.
- (2) Torra, L.; Hombria, A.; Domingo, T.: Op. cit., pág. 30.
- (3) Roethlisberger, M.: "The Ulysses tapestries at Hardwick Hall", en Gazette des Beaux Arts, fev. 1972, Paris, 1972, pág. 112-113.
- (4) Roethlisberger, M.: Op. cit., pág. 124.
- (5) Roethlisberger, M.: Op. cit., pág. 120-121.
- (6) Roethlisberger, M.: Op. cit., pág. 120.
- (7) Roethlisberger, M.: Op. cit., pág. 121.
- (8) Roethlisberger, M.: Op. cit., pág. 121.
- (9) Schneebalg-Perelman, S.: "Les neufs Preux et les --- Sept Vertus, tapisseries brodées d'après les cartons de Michel Coxcie et de Vredeman de Vriese", en Bulletin des Musées Royaux d'Art et d'Histoire. Tomo 45, fasc. 6, Bruselas 1973, pág. 213.
- (10) Schneebalg-Perelman, S.: "Les neufs ...", pág. 213.

CAP. XI. 2. TAPÍZ DEL VENCEDOR.

No ha sido posible identificar la escena representada en este tapiz, que procedente del Servicio de Recuperaciones, figura en el Museo de Santa Cruz desde 1978.

El asunto ofrece similitudes con otras series que narran episodios del Antiguo Testamento o de personajes de la Antigüedad y se puede identificar como la rendición de un rey.

En los talleres flamencos se tejieron numerosas series con características similares a las de este tapiz, que no conserva la marca de la ciudad ni la del tapicero.

Por la indumentaria, los tejidos decorados con franjas, las actitudes de los personajes, el paisaje, los árboles, así como las plantas que aparecen en primer plano, se asemeja a las series que salieron de las manufacturas de Bruselas en la segunda mitad del siglo XVI, lo que indica también la orla.

Tapiz del Vencedor

Tamaño: 3,13 x 3,11 m.

Materia: Lana y seda.

Sobre fondo de paisaje de colinas de pendiente suave, con hileras serpenteantes de matorrales y grupos de árboles, se divisa en la lejanía el recinto amurallado de una ciudad. Ante ella, surgiendo trás la pendiente situada a la derecha avanza un ejército, en tamaño diminuto, del que apenas se vislumbran los cascos y la punta de las lanzas, que atraviesa todo el campo del tapiz, y se dirige a la izquierda, hasta llegar al lugar en que se desarrolla una batalla, en la que luchan, provistos de lanzas y escudos y espadas, varios soldados, algunos de los cuales yacen en el suelo.

En primer plano, y en mayor tamaño, se desarrolla una escena, en la que participa un grupo, situado a la derecha, compuesto por un anciano, con túnica crema y manto que, cruzando su pecho cae sobre sus hombros y que sujeta con ambas manos, de luengas barbas y rizada cabellera; en el centro un guerrero barbado, con camisa azul decorada con franjas crema caladas, coraza con escamas, manto azafrán y espada pendiente del cinto. Con actitud grandilocuente yergue la cabeza y con ambas manos señala su pecho.

A continuación algo más retrasado otro anciano con barba y pelo rizado, cubre su cabeza con el manto y levanta sus manos en gesto de asombro. Tras él y oculto en parte un guerrero con casco y las cabezas de otros dos.

A la izquierda de la composición de perfil y vuelto hacia el grupo, se arrodilla un joven, con túnica crema decorada con franjas transversales rectas y onduladas en tono azulado, ofrece en sus manos que eleva hacia el grupo, una corona y joyas.

A la derecha y enfrentado a éste se sienta una figura ataviada con túnica azul y manto salmón con rayas azules que tapa su cabeza, oculta su rostro entre las manos en ademán de desconsuelo.

El suelo aparece profusamente sembrado de grupos de plantas, sobre todo en primer plano.

En general hay un predominio de tonalidades verdosas y amarillentas, con predominio del crema en la indumentaria y en los edificios.

La línea del horizonte es muy elevada y apenas se divisa un cielo oscuro.

El paisaje de suaves pendientes cubiertas de matorrales, la ejecución de los árboles y las plantas que aparecen en primer término son muy similares a las que figuran en otras series contemporáneas a esta.

La indumentaria del guerrero y de los restantes personajes, sus cabellos y barbas rizados y sus actitudes, la aparición de una segunda escena representada en segundo plano y en menor dimensión, la asemejan a las series ejecutadas con cartones de Van Orley o de Miguel Coxcie y de sus seguidores.

Su estado de conservación es bueno.

En la actualidad se expone en la sala II de la Sección de Bellas Artes del Museo de Santa Cruz.

ORLAS

La cenefa se perfila mediante un orillo marrón y se desarrolla entre dos grecas estrechas de cintas ondulantes que se entrecruzan y forman a manera de rectángulos que contienen cuatripétalas blancas.

Las cenefas laterales están compartimentadas en cinco recuadros que alternan dos motivos florales y tres figuras alegóricas. Los motivos florales consisten en jarrones con flores, frutos y hojas sostenidos los superiores por dos niños sentados sobre una balaustrada, semidesnudos y los inferiores por dos sentados sobre la pérgola que alberga la figura alegórica; que visten una túnica, y sobre sus ramos se posan sendos pájaros.

Las figuras alegóricas se han podido identificar por ser idéntica la cenefa de este tapiz a la del paño "la huida de Eneas" de la serie o ciclo de Troya de la casa Velasco en Vitoria (1).

Las alegorías superiores de ambas orlas se cobijan bajo pérgola sustentada por finas columnillas y cubierta de tupida enredadera que sirve de fondo a la figura. A la izquierda la Diligencia, joven ataviada con túnica azul y manto ocre, que corre llevando en una de sus manos un lábaro. A la derecha, la Poesía, enfrentada a la anterior, en actitud de caminar, viste manto que se entreabre dejando ver la túnica.

Las centrales se sitúan bajo un arco con pabellón sujeto por la cabeza de un querubín en el centro y dos máscaras a los lados sostenido por columnas y destacan

sobre fondo de paisaje. A la izquierda el Trabajo representado como un joven sentado, levemente vuelto a la derecha con un instrumento en la mano; lleva camisa azul, bajo coraza del mismo color y manto rojo. A la derecha un joven sentado de perfil escribiendo, es la Costumbre.

Las alegorías inferiores se sitúan bajo pérgola sustentada por finas columnas con enredaderas y sirenas-cariátides, a la izquierda se representa la Arquitectura, joven ligeramente vuelta a la derecha que viste túnica azul con listas rojas en el bajo y saya crema, en sus manos lleva instrumentos de medición como un calibre y una escuadra. La derecha es la Experiencia, joven de frente con la cabeza ladeada con túnica y manto, levanta una de sus manos y apoya la otra en su pecho.

Las cenefas superior e inferior son iguales. En el centro, bajo pérgola sostenida por tres atlantes ante una balaustrada y sobre fondo de paisaje, en la parte superior figura de nuevo la Experiencia, como un hombre sentado ataviado con túnica amarilla y manto crema y en la inferior un joven con camisa roja, túnica crema y manto azul al que acompañan dos niños de rojo; en el tapiz de Vitoria lleva un lema que reza "Amor vincit omnia". A la izquierda, un jarrón con flores, frutos y hojas flanqueado por niño danzando y sátiro tocando la flauta. A la derecha un jarrón con flores, y a la derecha joven cabalgando sobre un toro y de nuevo el jarrón, el sátiro y el niño.

La interpretación que da Jesús María Gonzalez de la

orla del tapiz de la Huida de Eneas es la siguiente: "Se habla en ella de las artes, del trabajo diario y de la experiencia como madre de la ciencia al modo del Doctor Angélico también de la diligencia en los actos humanos. Sin duda se nos manifiesta que todas las acciones humanas, tanto las intelectuales como las manuales, deben estar presididas por el amor, que como regla de vida, otorga al hombre a modo de Eneas el triunfo en todas sus acciones" (2).

Las leyendas que llevan las figuras en dicho tapiz son: orla izquierda de arriba a abajo: DILIGENTIA, LABOR, ARCHITECTURA; la orla derecha: POESIA, USUS, EXPERIENTIA; la orla superior: EXPERIENTIA; orla inferior: AMOR VINCIT OMNIA.

Este tipo de cenefa que alterna vegetales y alegóricos es muy frecuente en los talleres de Bruselas durante la segunda mitad del siglo XVI; otras series con orlas similares son la "Historia de Ciro" o "Dido y Eneas", un paño que representa la "despedida de un guerrero" del Patrimonio Nacional Español, o el tapiz en que aparece "la antigua corte de Bruselas" del Ayuntamiento de esta ciudad.

NOTAS:

- (1) González de Zárate, J.M.: "La Colección Troya de la Casa Velasco en Vitoria: Lectura y significación -- tapiz "La Huída de Enéas", en Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología. Tomo II, Valladolid 1985, pág. 464-467.
- (2) González de Zárate, J.M.: Op. cit., pág. 464-467.

XI. 3. HISTORIA DE BETSABÉ

Tapiz en el que se relata un pasaje bíblico, que podría corresponder al baño de Betsabé en la fuente contemplada por el rey David.

Las tapicerías basadas en la historia del rey David son muy frecuentes y populares ya desde la Edad Media, narrándose en algunas de ellas los episodios amorosos de David y Betsabé no sólo como protagonistas de la serie, sino figurando en tapices con otra temática, como por ejemplo en el tapiz de la "Anunciación" correspondiente a la serie de los "Paños de oro".

En el primer tercio del siglo XVI en la colección real española se conserva una serie de "David y Betsabé" cuyo primer paño es el de "Betsabé en el baño sorprendida por David". Muy similar a éste son los tapices del Ayuntamiento de Bruselas, del Museo Nacional de Varsovia y de la colección Myron Taylor de los Estados Unidos.

Esta misma escena del baño de Betsabé se recoge en el paño "Betsabé es invitada al palacio por el rey David" de la serie "David y Betsabé" que se conserva en el Museo de Cluny. El primer paño de esta serie se exhibe en el Museo de Santa Cruz de Toledo depositado por la Catedral Primada. De esta misma época se guardan dos paños de la "Historia de David y Betsabé" en la Seo de Zaragoza.

A mediados del siglo XVI se tejen otras series de tapices con la misma temática, entre los que se puede citar la perteneciente a la Catedral de Lérida, que consta de cinco paños, de la que tal vez falte el paño

que representaba el "Baño de Betsabé", pues constaba de seis tapices (1).

Este tapiz fue adquirido por la Dirección General de Bellas Artes en el año 1969, para ser expuesto en el Museo Palacio de Fuensalida, filial entonces del Museo de Santa Cruz de Toledo, y en la actualidad sede de la presidencia de la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha donde permanece depositado.

El tapiz es de dimensiones reducidas, por lo que sólo figura una escena.

Los personajes femeninos van ataviados conforme a la indumentaria de la época, con túnica larga y sobre ésta saya hasta la rodilla recogida en la cintura mediante un ceñidor, formando un gran pliegue.

El paisaje y las plantas que figuran en primer plano son similares a los de otras series tejidas en los talleres de Bruselas en ésta época, así como los edificios, con galerías a las que se asoman los personajes.

CARTONISTAS Y TAPICEROS QUE TEJIERON LA SERIE

Se ignora quien puede ser el pintor de los cartones, pero por sus características y su estilo se puede poner en relación con los pintores romanistas flamencos que dibujaban cartones para tapices.

El tapiz carece de marcas de lugar y tapicero y se asemeja a los tapices ejecutados en los talleres de Bruselas en la segunda mitad del siglo XVI.

Tapiz: El baño de Betsabé.

Tamaño: 2,82 x 3,16 m.

Materia: Lana y seda.

La escena representada en este tapiz podría figurar el momento en que Betsabé se baña en la fuente contemplada por el rey David, episodio relatado en el segundo libro de Samuel capítulo 11, versículo 1 a 3.

La composición es casi cuadrada. En la zona izquierda de la pieza, junto a la cenefa, figura una fuente con pilón rectangular; en el centro de uno de sus lados cortos, sobre un alto plinto se asienta un balaustre del que brota el chorro de agua.

Sobre el borde de la fuente se sienta una joven, Betsabé; viste túnica azul verdosa y saya crema ceñida por cinturón que permite ver el vuelo de la túnica, levemente recogida para no mojarla. Lleva un pañuelo al cuello y sobre sus hombros una capa color tostado con gran cuello. Su peinado se entremezcla con un velo.

Con los pies introducidos en el agua vuelve el rostro para contemplar a las dos servidoras que la atienden. Estas, desde el lado derecho del tapiz se dirigen hacia su ama portando respectivamente una corona de flores para adornar sus cabellos y una toalla blanca. Una de ellas con túnica azul y saya corta amarillenta con las mangas recogidas que dejan ver las de la túnica. La saya se ciñe a su cintura y se pliega con una cinta amarilla; se toca con turbante azul y crema. La otra viste túnica amarilla de mangas cortas, pañuelo anudado al cuello y

cofia crema con cinta azul.

Detrás de Betsabé, junto a la fuente, un hombre con manto azul que sujeta con sus manos y gorro crema conversa con una joven tocada con cofia con lazo. de la que sólo se ve la cabeza.

Fondo de paisaje con colinas onduladas recubiertas de tupida arboleda, a la izquierda se destacan dos árboles, y a la derecha un tronco bajo.

En el ángulo superior derecho se situa un edificio, al que se accede por un pórtico con arquerías sobre las que se eleva una galería. Desde la balaustrada, el rey David, en tamaño muy pequeño contempla el baño de Betsabé.

ORLAS

Perfiladas por orillo azul una ancha greca o cenefa. Sobre fondo crema.

Las cenefas laterales consisten en jarrón azul con ramo de flores y hojas en el centro, cabeza de carnero con argolla en la boca y trofeos.

Las cenefas superior e inferior son iguales, con guirnalda de flores y frutos interrumpidas por cartelas y en el centro instrumentos musicales.

NOTAS:

- (1) Exposició Tapissos de la Seu Vella, Lèrida 1992,
pág. 18.

XI. 4. HISTORIA DE JACOB

Tapiz en que se narra un pasaje bíblico, relacionado probablemente con la historia de uno de los grandes patriarcas del Antiguo Testamento.

Este paño fue adquirido en el año 1969 por la Dirección General de Bellas Artes para ser expuesto en el Museo Palacio de Fuensalida, filial entonces del Museo de Santa Cruz de Toledo y en la actualidad sede de la presidencia de la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha donde permanece depositado.

En los inventarios del Museo de Santa Cruz la escena representada se identifica en un primer momento como el Hijo Pródigo, y después como el encuentro de Jacob con Labán.

En el siglo XVI se tejen numerosas series basadas en historias del Antiguo Testamento en las que se refieren las vidas de patriarcas como Moisés, Abraham, Jacob o Josué. Los diversos episodios se refieren de forma cíclica, relatando bien un episodio en cada paño o bien varios en el mismo, narrandose así varios acontecimientos en un mismo tapiz, en el mismo lugar, al mismo tiempo y en un mismo espacio (1); las escenas se leen de izquierda a derecha.

Se resalta el motivo principal en mayor tamaño y en primer plano y los demás en segundo término y escala más reducida.

Así sucede en este tapiz, que podría corresponder a una serie no identificada y que recoge las características propias de las tapicerías flamencas de

la segunda mitad del siglo XVI.

Como en las series de la "Historia de Abraham" o de la "Historia de Jacob", el protagonista es un personaje de edad con largas barbas onduladas partidas en el centro y cabellos cortos y ensortijados.

En el tapiz figuran gran número de personajes realizados a diferentes escalas, resaltando en el centro las figuras de los dos protagonistas.

El paisaje de colinas de suaves pendientes con matorrales y árboles son los peculiares de las series producidas en los talleres de Bruselas de la época.

La indumentaria tanto masculina como femenina refleja la moda contemporánea.

Las lujosas arquitecturas con decoración renacentista son similares a las de otros tapices coetáneos.

Se ignora quien pudo ser el pintor del cartón, pero por sus características se puede englobar dentro de la producción de los pintores romanistas flamencos de la segunda mitad del siglo XVI.

El tapiz lleva una marca

Tapiz: Historia de Jacob?

Cartones: Desconocido.

Tapicero:

Taller: Bruselas.

Tamaño: 3,50 x 5 m.

Materia: Lana y seda.

En el centro de la composición, en primer plano, destacan dos personajes que se abrazan. El de la izquierda es un anciano de largas barbas rizadas partidas en el centro, ataviado con camisa de cuello puntiagudo, saya de mangas cortas que deja las de la camisa al descubierto, ceñida a la cintura, de tono crema y manto azul, que deja uno de sus brazos visible. Se toca con turbante.

El situado a la derecha viste camisa de manga larga, saya crema de manga corta, abotonada en el centro y cuello de pico, sobre sus hombros y tras su espalda un manto marrón rojizo. Ambos enlazan sus manos.

En segundo plano, a la izquierda, un carro tirado por dos caballos, ocultos en parte por los dos hombres. Conduce un joven con camisa crema y saya roja de manga corta. Lleva una fusta en la mano.

En el carro, con el borde decorado por elipses doradas, montan dos muchachas ataviadas de rojo y crema respectivamente, casi ocultas por dos niños que se sientan sobre sus rodillas vestidos de azul. Ambas se tocan con cofias.

Junto al carro, en primer plano, caminan un hombre y una mujer que parecen enfrascados en conversación, el primero, con larga barba rizada y canosa, lleva camisa de mangas decoradas con franjas crema y manto rojo que deja uno de sus brazos al descubierto, con listas y orla vegetal. Con una de sus manos sostiene su manto y apoya la otra en el pecho de la joven que vuelve su rostro para mirarle. Viste túnica larga azul con franjas transversales vegetales y saya corta crema. En torno al cuello collar de cuentas rojas.

Al lado de la pareja asoma un niño que les contempla. Mas adelantados, otros dos algo más mayores, caminan ante ellos. La muchacha con túnica crema y saya verde y manto rojo sobre los hombros y el muchacho con ropa azul y manto crema.

En la zona izquierda, en menor tamaño, tras el carro, una pareja conversa mientras anda.

A la derecha del tapiz y en primer plano, dos hombres, uno con coraza azul y faldellín crema y manto rojo con franjas crema. El otro se cubre con coraza roja y manto azul, éste que parece mayor, lleva barba; ambos portan espada al cinto y se apoyan en bastones.

A su lado junto a los caballos, una joven con saya y manto y el cabello adornado por cintas y perlas está sentada y la acompañan dos niños.

En el lado derecho de la composición y en menor tamaño, tras los soldados, una joven.

En segundo plano y en tamaño muy pequeño se desarrollan varias secuencias distribuidas todo a lo largo del tapiz.

En el ángulo superior izquierdo caminan dos hombres, algo más alejados, otros dos enfrascados en conversación, ataviados en color crema a los que preceden dos bueyes.

Tras los personajes vestidos en tonos azules, conducen varios camellos que transportan fardos con equipajes, en la zona central del tapiz, diseminados figuran varios camellos, uno de ellos descansa echado en el suelo, a su lado caminan tres jóvenes y un niño que lleva un rebaño de ovejas.

La siguiente escena representa un rey que habla con un grupo de personajes que se agrupan a su alrededor arrodillados. El rey con túnica roja y manto azul va coronado y lleva en sus manos un cetro. A su espalda tres cortesanos de pie.

La secuencia figurada a continuación se desarrolla en un templete con una galería de columnas sobre plinto azul con decoración vegetal en crema, al fondo se eleva una torre alta. Ante él conversan dos personajes.

En el ángulo superior derecho avanza un grupo de guerreros a caballo y a pie.

Los diversos episodios referidos en el plano superior en menor escala transcurren en un paisaje de colinas onduladas recubiertas de matorrales cubriendo por

completo el fondo del tapiz por lo que no es visible el cielo. Ante ellas se distribuyen pequeñas arboledas.

El suelo, en primer término se cubre profusamente con pequeñas plantas, flores y hojas.

ORLAS

Las cenefas se perfilan por orillo estrecho azul.

Las cenefas laterales están compartimentadas en cinco recuadros que alternan dos motivos florales y tres escenas. Los motivos florales consisten en jarrones con flores, frutos y hojas, sostenidos por dos niños los superiores y los inferiores entre atlantes, sirenas y bucráneos.

Las escenas superiores de ambas orlas se cobijan bajo pérgolas sustentadas por atlantes. A la izquierda, sobre fondo de paisaje una joven con niños. A la derecha una matrona que lleva unas llaves sobre fondo de paisaje con edificios.

En las centrales, a la izquierda, bajo un arco sustentado por atlantes se representa el interior de una estancia, con un amplio vano al fondo por el que se divisa un paisaje, ante una mesa se sientan una mujer joven y otra anciana. Un hombre en pie las contempla.

A la derecha bajo el mismo encuadre, una sala y en ella una mesa dispuesta con viandas ante la que se sientan un hombre y una mujer. Al fondo en un lecho con dosel se recuesta otro.

Las inferiores se encuadran en pérgola sustentada por dobles atlantes sobre fondo de paisaje con edificios y jardín en primer plano, a la izquierda una joven sentada coronada de flores y tañendo un laud a sus pies y un violoncello.

A la derecha otra joven coronada de flores lleva en sus brazos un ramo y una palma.

Las cenefas superior e inferior son iguales; se compartimentan en siete espacios. En tres se representan diversas escenas y en los cuatro, que separan las anteriores, guirnaldas florales con niños.

De izquierda a derecha, los motivos son: ramo de flores flanqueado por dos niños que tocan trompetas; en la siguiente escena, bajo un arco sostenido por figuras con patas de cabra y cabeza humana se sienta una mujer ataviada con túnica y manto. Sostiene un libro y una cruz, que podrían ser los atributos de la Fe.

A continuación un ramo de flores entre dos niños que sostienen sendos candeleros.

La escena central es diferente en cada orla; en la inferior, con fondo de paisaje y edificios, un hombre se sienta sobre una losa; le acompañan otros dos personajes y dos pastores apacentando un rebaño de ovejas. Se desarrolla bajo arco sostenido por atlantes.

En la superior, sobre motivo de paisaje, unos hombres ascienden por una escalera; también se cobija bajo un arco sustentado por atlantes.

Este pasaje se separa del siguiente por una decoración que consiste en un ramo central flanqueado por dos niños que sostienen unos candeleros.

Finalmente bajo un arco se situa una joven sentada

que porta un espejo y una serpiente, atributos de la Prudencia y a continuación un ramo de flores entre dos niños que tocan trompetas.

NOTAS:

- (1) Ainsworth, M. W.: Bernard van Orley as a designer of Tapestry., 1982, pág. 148-149.

XI. 5. HISTORIA DE ESTHER

Tapiz aislado, correspondiente a una escena bíblica o de la Historia Antigua en la que una joven se presenta ante un rey.

Este paño fue adquirido por la Dirección General de Bellas Artes en el año 1969, para ser expuesto en el Museo Palacio de Fuensalida, filial entonces del Museo de Santa Cruz de Toledo y en la actualidad sede de la Presidencia de la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, donde permanece depositado.

En los inventarios del Museo de Santa Cruz de Toledo, figura como un pasaje de la Historia de Esther y podría recoger el momento en que ésta se presenta ante el rey Asuero.

Las series inspiradas en relatos bíblicos son muy frecuentes en el siglo XVI, siendo la historia de Esther uno de los personajes más populares ya desde la Edad Media.

En Arras probablemente se tejiera una serie de "Esther y Asuero". En la Seo de Zaragoza se conserva un tapiz del siglo XV de "Esther y Asuero". Con esta misma temática existen tres tapices del siglo XVI, en el Museo Victoria and Albert.

En este tapiz figuran dos escenas; la principal se desarrolla en primer plano, a todo lo largo del campo del paño, y la secundaria, en menor tamaño, en el ángulo superior izquierdo. Esta secuencia no guarda relación con ningún pasaje de la historia de Esther, por lo que no es posible asegurar que el episodio relatado

corresponda a la vida de esta reina.

La indumentaria, tanto masculina como femenina, es la característica de otros tapices de mediados del siglo XVI. Los personajes masculinos llevan calzas, camisas y sayas. Los cuellos de las camisas son vueltos, terminan en pico y rematan en una borla. El rey va ataviado con indumentaria guerrera. Todos ellos llevan barba y pelo corto y rizado. Van destocados.

La figura femenina, con saya y manto cubre sus cabellos con un turbante.

La corona y el cetro que porta el rey son similares a las de otras series de la época.

El paisaje viene representado por una arboleda y un jardín. Los edificios son parecidos a los de otros paños contemporáneos.

CARTONISTAS Y TAPICEROS QUE TEJIERON LA SERIE

Se ignora quien puede ser el pintor del cartón; por sus características y su estilo se puede poner en relación con los pintores romanistas flamencos que dibujaban cartones para tapices.

El paño carece de marcas de lugar y tapicero; pero se asemeja a las producciones de los talleres de Bruselas de la segunda mitad del siglo XVI.

Tapiz: Historia de Esther?

Tamaño: 3,64 x 3,94 m.

Materia: Lana y seda.

La escena representada en este tapiz se desarrolla en la galería de un palacio.

A la derecha de la composición, en primer plano, sobre una grada y en un taburete recubierto por un paño azul decorado con retícula de rombos con rosetas en azul y rojo inscritas, que deja al descubierto las patas curvas de madera dorada terminadas en garra con bola, sobre un cojín rojo con borlas, se sienta un rey vuelto de perfil a la izquierda. Lleva camisa con decoración vegetal en crema, coraza verdosa y faldellín con greca de aspas; en torno a sus piernas se enrosca el manto azul. Con barba y cabellos castaños muy rizados. Ciñe sus sienes una corona y porta el cetro en su mano.

A sus espaldas se situa su séquito; junto a él un joven ataviado con túnica roja y vestido crema de mangas cortas con cuello en pico terminado en borlas; lleva una espada pendiente del cinto. Por detrás asoman las cabezas de dos personajes que parecen conversar y un guerrero oculto en parte tras la cenefa.

A la izquierda, ante el rey, se arrodilla una joven con camisa, saya azul de amplio cuello y greca de flores en las mangas, decorada con franjas rojas y letreros en azul y manto rojo que deja uno de sus brazos al descubierto; se toca con turbante crema y azul. Su actitud es suplicante, con una mano extendida y la otra

apoyada en su pecho.

A su lado un personaje en pie con túnica crema de amplio cuello rematado en borlas, extiende su mano en ademán protector.

El suelo de la galería está cubierto por losetas lisas y decoradas con águilas bicéfalas alternativamente. La barandilla lleva barrotes cuadrados.

En el ángulo superior derecho se desarrolla en menor tamaño otra escena que tiene como marco una estancia a la que se accede por una amplia escalinata en el centro del tapiz, y que conduce a una puerta por la que se penetra a la sala con dos grandes vanos sobre un muro de piedra; por uno de ellos se divisa el lecho de rojo cobertor en el que se acuesta un hombre anciano al que acompaña un grupo de personajes.

Tras el lecho una alta mesa sobre la que se ven varias jarras y vasijas.

A la derecha del tapiz se alza un edificio, tras la escalinata, rematado por una galería.

En la zona superior central de la pieza, paisaje con árboles y jardín con una estatua.

ORLAS

Laterales, garzas sobre bolas en las esquinas inferiores, ramos de flores, hojas y racimos y sobre éstos pájaros comiéndose las uvas, en la izquierda y en la derecha una lechuza.

La superior y la inferior con guirnaldas de flores y frutos en torno a un tronco con racimos, hojas y cerezas y en el centro un buho que atrapa a un pájaro.

Colores crema, azul y verde con toques de rojo.

Estas orlas con guirnaldas anchas de flores y frutos y animales son frecuentes en series tejidas en la segunda mitad del siglo XVI y a comienzos del XVII, como una serie de la "Historia de Moisés" y otra de los Meses de la Seo de Zaragoza.

ABRIR TOMO II





ABRIR TOMO I

SUSANA CORTES HERNÁNDEZ

T A P I C E S F L A M E N C O S E N T O L E D O :
C A T E D R A L Y M U S E O D E S A N T A C R U Z

TESIS DOCTORAL

DIRIGIDA POR EL DR. D. JESÚS HERNÁNDEZ PERERA

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE II

M A D R I D

1 9 9 2

BARROCO

=====

CAP. XII. TAPICES DE LA HISTORIA DE MOISÉS

ANTECEDENTES E ICONOGRAFIA DE LA SERIE

La serie de la "Historia de Moises" consta de siete paños.

El Antiguo Testamento constituye un rico venero de inspiración para la tapicería ya desde finales de la Edad Media, y principalmente la narración de distintos episodios de la vida de los grandes personajes de la historia de Israel.

Entre ellos fue muy popular la figura de Moisés, símbolo del Exodo de Egipto y prefiguración en el Antiguo Testamento de Cristo y de San Pedro.

A fines del siglo XV, Jehan de Villers, licero de Arras realiza una serie de tapices con esta temática. A principios del siglo XVI, Clement Sarrasin tapicero de Tournai lega a su hermano un cartón en papel para un tapiz de la "Historia de Moisés" (1).

En el Museum of Fine Arts de Boston se conserva un paño que representa la "Destrucción de los egipcios en el mar Rojo" tejido probablemente en Bruselas en el primer cuarto del siglo XVI. En la iglesia de Santa Maria in Lyskirchen, Colonia, hay un paño de la infancia de Moisés, posterior al del Museo de Boston. Entre los cien tapices que compró el cardenal Wolsey a Richard Gresham en 1522 había cuatro paños de una historia de Moisés, y en el inventario de los tapices de Enrique VIII de Inglaterra de 1547 figuran ocho tapices con esta temática (2).

La decoración de las Logias del Vaticano, finalizada por Rafael en 1519, con escenas del Antiguo Testamento,

y sus cartones para la serie de los "Hechos de los Apóstoles", dieron lugar a la realización de numerosas tapicerías con episodios bíblicos que comienzan a aparecer entre 1530 y 1540.

Bernardo van Orley llegará a fijar un prototipo de patriarca que seguirá vigente en los cien años siguientes (3). Moisés será uno de ellos.

Hacia 1530 se teje una serie de cuatro paños, incorporada por Felipe II a la colección de la corona española con cartones de un pintor cercano a Van Orley, con escenas basadas en episodios del éxodo de los israelitas por el desierto.

En la Seo de Zaragoza existe una, compuesta por ocho paños, con relatos que van desde el nacimiento de Moisés a su vocación divina en el monte Horeb con cartones inspirados en Miguel Coxcie.

En la decoración de las Logias de Julio Romano, se basan parte de los cartones de una serie de la que se conservan tres versiones en el Palacio de Oriente de Madrid, en el castillo de Chateaudun (Eure y Loire, Francia) y en el Kunsthistorisches Museum de Viena.

Esta última versión de nueve paños realizada con hilos de oro y plata es la más rica. La serie francesa consta también de nueve colgaduras y la española, procedente del conjunto de tapices heredado por Felipe II de su tía María de Hungría, y que según los inventarios tenía diez paños; en la actualidad conserva siete, que llevan la marca de un tejedor identificado

como Josse van Herselle en alguno de ellos. Este tapicero ejecuta junto con van Tiegen la serie de Viena datada hacia 1545-50. La serie francesa tiene la marca de Jean Gheetels y se fecha hacia 1530-1540 (4).

En el castillo de Wawel en Cracovia y correspondiente a la colección del rey Segismundo Augusto existió una serie de cinco piezas, mencionada por Stanislas Orzechowski en 1553 y a la que se pone en relación con las series anteriores (5); uno de sus paños "el combate contra los amalecitas" no figura en alguna de ellas. Según Elisabeth Mahl, sería la versión más antigua, realizada en el segundo tercio del siglo XVI.

A finales del siglo XVI, el obispo Nicolás de Thou encarga una serie que se conserva en el Museo de Chartres.

En el siglo XVII la historia de Moisés sigue gozando de gran popularidad, por ello se tejen varias versiones.

Estas series se inspiran en episodios de la infancia de Moisés o bien en el exodo de los israelitas por el desierto y el papel desempeñado por Moisés.

Los tapiceros de Bruselas Jan Permentiers y Henri Reydams (1620-1661) realizan una historia de Moisés de siete paños, que se encuentra en el Kunsthistorisches Museum de Viena (6).

Joos van der Hecht teje cuatro tapices con la misma temática así como Ian Leyniers, con cartones atribuidos a Rubens (7).

Con los mismos cartones de las series de Viena, Chateaudun y Madrid, se ejecutan los tapices de la "Historia de Moisés" de la catedral de Toledo que llevan la marca de ALBERT AUWERCK.

En las manufacturas de Oudenarde, Antoine Blommaert realiza el tapiz "Salida de Moisés y los israelitas de Egipto".

En el Saint John's College de Oxford se conserva un tapiz que representa "la Presentación de Moisés ante el faraón", obra de los talleres de Amberes (8).

En los Gobelinos, el pintor Charles Le Brun realiza los cartones de una "Historia de Moisés" con diez paños.

Se ha encontrado documentación referente a la adquisición de esta serie de la Catedral de Toledo. (doc. n.º 53).

Sixto Ramón Parro (9) al referirse a los tapices de la catedral toledana hace mención de estos paños "... de los otros sesenta que no son tan buenos, la mitad son excelentes, presentando asuntos de la Sagrada Escritura, referentes a la vida y hechos de Moisés...".

Elías Tormo (10) cita siete piezas de Moisés (A. Auverck). El conde de Cedillo (11) los describe como "Serie de tapices en que con muy vivo colorido se representa la historia de Moisés. La franja circunvalente se exorna con angelillos, águilas, flores y frutos, canastillos, incensarios, instrumentos músicos, y otros motivos. En una estrecha cenefilla que rodea el conjunto está la indicación de la localidad y

firma, de esta manera B.B. AV. WERCX. Arte flamenco, manufactura de Bruselas. Siglo XVII. La conservación es perfecta".

Los siete tapices de que consta esta serie son:

- 1.º Moisés y Aarón ante el faraón.
- 2.º Los israelitas recogen los tesoros de los egipcios.
- 3.º El paso del mar Rojo.
- 4.º La recogida del Maná.
- 5.º Moisés en el Sinaí.
- 6.º Los israelitas adoran el becerro de oro.
- 7.º Los israelitas atacados por las serpientes.

De estos, dos paños están depositados en el Museo de Santa Cruz de Toledo y los cinco restantes se hallan en la catedral.

Los pasajes de la vida de Moisés están narrados siguiendo el relato bíblico en los libros de Exodo y Números.

El número de personajes que figuran en cada tapiz varía, siendo mayor en los paños en que se representa una sola escena como en el "paso del mar Rojo" o la "recogida del maná".

Por lo general, en los tapices que contienen varios episodios la secuencia principal se desarrolla en primer plano y las secundarias en uno más alejado y de menor tamaño.

En los paños en que figura una sola escena, los personajes se distribuyen a lo largo de toda la pieza, variando sus dimensiones en proporción a la distancia.

En la serie de la catedral de Toledo todos los sucesos transcurren al aire libre, sobre fondo de paisaje con suaves ondulaciones de terreno y arboledas. Cuando el relato lo requiere figuran las tiendas de los campamentos israelitas, similares en todas las piezas, o bien los pórticos de unos edificios.

Las figuras de Moisés y Aarón, que aparecen en todos los tapices excepto en la "recogida de los tesoros de los egipcios", no varía a lo largo de toda la serie. Son dos ancianos de barba y cabellos blancos, algo más cortos los de Aarón, y su atuendo es siempre idéntico. Aarón con túnica y manto ricamente decorado con motivos vegetales y pájaros y Moisés con la vara y el manto blanco con soles dorados. Ambos calzan sandalias y van destocados. En las series de Chateaudun y Madrid van ataviados de forma distinta.

En varios tapices figuran diversos recipientes metálicos como jarros de distintas formas o cuencos, ricamente decorados. También figuran animales como caballos y camellos.

La indumentaria es semejante a la de otras series contemporáneas. En relación con las series de la vida de Moisés tejidas en el siglo XVI, presenta la particularidad de que los tejidos lisos en aquellas, en esta versión del siglo XVII van lujosamente decorados con grecas y franjas de distintos colores.

CARTONISTAS Y TAPICEROS QUE TEJIERON LA SERIE

Los cartones de las series del Palacio de Oriente, Viena y Chateaudun, que son los empleados con algunas variantes por el tapicero para realizar esta serie de la catedral de Toledo, se atribuyen por Paulina Junquera a pintores pertenecientes al círculo de los romanistas, cuya cabeza fue Bernard van Orley, con evidente influencia de algunos frescos de las Logias del Vaticano ejecutadas por los discípulos de Rafael. Concretamente indica que para cuatro de los paños se emplearon otros tantos cuadros copiados o inspirados en las Logias realizadas entre 1515 y 1518 por Julio Romano (12).

Los tapices llevan la firma del tapicero Albert Auwercx que ingresa en la corporación de Bruselas en 1657. En la colección austriaca hay una serie de ocho tapices con su marca y que representan figuras alegóricas como la Sapientia, Monarchia, Fidelitas, Magnificentia, Abundantia, Simplicitas, Fortitudo y Mandatum con cartones de Lucas Van Schoor (13).

En la colección Berwick y Alba, cinco paños que representan Divinidades de la mitología, se tejen en sus talleres. Cuatro tapices de la misma temática con episodios relativos a Diana, Flora, Apolo y Neptuno se conservan en Grimsthorpe Castle y otra similar, propiedad del Conde de Shaftesbury está en Saint Giles House. También se teje un paño con la "educación de Baco" (14).

En colaboración con Guillaume van Leeftael, realiza una "Historia de San Pablo", cuatro de los paños llevan

su marca. Fruto de esta asociación es, además, la serie de las "Cazas de Diana", tres de los siete paños llevan sus iniciales (15).

Continúa en activo en el siglo XVIII.

ORLAS

La orla, por sus motivos decorativos alusivos a Moisés, debió ser diseñada especialmente para esta serie.

Los tapices van encuadrados por un orillo exterior y otro más fino crema.

La cenefa superior, que presenta algunas variantes de unos tapices a otros, lleva en el centro una cartela flanqueada por dos mujeres aladas y guirnalda de flores que parece sujeta al orillo superior mediante dos lazos y cae sobre el campo del tapiz. En el paño de los "Israelitas recogen los tesoros de los egipcios" a los lados dos guirnalda de flores variadas. En "Moisés y Aarón ante el faraón" y el "Becerro de oro" las flores se interrumpen a la izquierda por dos trompetas y dos panderetas. En la "serpiente de metal" a la izquierda el mismo motivo y a la derecha, violín, lira y trompeta. En "Moisés en el Sinaí" y la "Recogida del maná", los motivos son a la izquierda un ave y a la derecha campanillas; y en el "paso del mar Rojo" se combinan los distintos motivos: a la izquierda pájaro y panderetas y a la derecha, violín, lira, trompeta y campanillas.

Cenefa izquierda: su decoración se entremezcla con las orlas superior e inferior. Del pico del águila ya descrita pende un ramo de flores y frutos. En el centro, sobre un vástago con base circular rematado por la tiara de Moisés se enrosca una serpiente y una fuente en el tercio inferior.

Cenefa derecha: En la zona superior, ramo de flores y frutos que cuelga del pico del águila. En la inferior basa con dos incensarios pendientes de varias cadenas, sobre la que se apoya un fuste que sustenta las tablas de la ley ocultas en parte por grandes flores enroscadas en torno a la columna y dos trompetas.

Cenefa inferior: Consiste en una guirnalda sujeta al orillo por medio de una cinta que rodea la escena central interrumpida en el centro por una basa con la moldura inferior decorada mediante láurea, una ancha franja con la decoración oculta por motivos superpuestos, una moldura lisa y sobre ésta un segundo cuerpo más estrecho con decoración de láurea. A ambos lados se sitúan dos mujeres aladas que sostienen en sus manos una corona de laurel. Sobre la basa se cruzan dos trompetas con las bocas hacia abajo y dos pebeteros de los que brota una nube de humo, con decoración vegetal.

La cenefa no es idéntica en todos los tapices. En los "Israelitas recogen los tesoros de los egipcios" la guirnalda es únicamente de flores variadas, con un pájaro y una serpiente a la izquierda. En tres de los paños, en el extremo derecho de la guirnalda de flores, se interrumpe con un recipiente metálico repleto de maná y en los tres restantes este vaso se acompaña de una cesta de mimbre con asas que lleva el mismo contenido.

Como ya se ha señalado, los motivos decorativos son simbólicos y están relacionados con pasajes de la historia de Moisés y el pueblo de Israel como las tablas de la ley, la serpiente, el agua que mana de una fuente, el maná y los incensarios.

Thompson describe las cenefas de la serie tejida por Albert Auwercx (16) que podría ser similar a ésta: con hojas, volutas, guirnaldas de flores y frutos, vasos, trofeos, ardillas y pájaros, así como una cartela en la orla superior que en este caso llevaría una leyenda explicativa.

También sería semejante la cenefa de "Las cazas de Diana" con guirnaldas de rosas, tulipanes y otras flores, y en la orla superior, como en la serie de Moisés, un ramo invadiría el campo del tapiz.

DESCRIPCIÓN DE LA SERIE.

Tapiz n.º1: Moisés y Aarón ante el faraón.

Serie: Historia de Moisés.

Cartones:

Tapicero: A. Auwerck.

Taller: Bruselas.

Tamaño:

Materia: Lana y seda.

Según el relato del Exodo los pasajes de la historia de Moisés que figuran en este tapiz son tres, dispuestos formando un triángulo, referidos en el Exodo cap. 4 vers. 19-31 y en el Exodo VII vers. 2 al 12.

El primero se refiere a la izquierda en segundo plano y recoge el momento de la llegada de Moisés junto con su esposa e hijos a Egipto, como indica el relato bíblico: "Moisés volvió a casa de Jetró, su suegro, y le dijo: Voy a volver a Egipto a ver si mis hermanos viven todavía. Jetró le contestó: Vete en paz. El Señor dijo a Moisés en Madián: Anda, vuelve a Egipto, que han muerto los que intentaban matarte. Moisés tomó a su mujer y a sus hijos, los montó en asnos y se encaminó a Egipto. En la mano llevaba el bastón maravilloso.

Séfora, esposa de Moisés, con túnica roja y blanco velo sobre su cabeza, cabalga sobre un jumento con su hijo en los brazos, un joven tira de las riendas. Junto a él camina otro asno con un muchacho a la grupa vuelto hacia otro que le sigue, a lomos de otra cabalgadura. Al otro lado, un mozo en pie con las piernas cruzadas se apoya sobre la silla de un mulo.

Ante el grupo, tal como se indica en el versículo 27, Aarón sale al encuentro de Moisés y le abraza. De espaldas, apoya sus brazos sobre los hombros de Moisés: "El Señor dijo a Aarón: Sal al desierto a recibir a Moisés. El fue, lo alcanzó en el monte de Dios y lo besó. Moisés contó a Aarón todas las cosas que el Señor le había encomendado y los signos que le había mandado hacer".

En el centro de la composición, formando el vértice del triángulo, en primer término, realizados en menor tamaño, según reza en el Exodo, conversan Moisés y Aarón. Moisés con el mismo atavío de la escena anterior, rico manto decorado con soles, está de frente, con su vara en la mano, Aarón de perfil, con manto suntuosamente ornado como en la anterior ocasión, se vuelve de perfil hacia Moisés.

En el ángulo superior derecho, finalmente, se relata el momento en que la vara de Moisés se convierte en culebra ante la presencia del faraón, según el cap. VII vers. 1-10 del Exodo: "El Señor dijo a Moisés: Mira, te hago un dios para el Faraón, y Aarón, tu hermano, será tu profeta. Tu dirás todo lo que yo te mande, y Aarón le dirá al Faraón que deje salir a los israelitas de su territorio... El Señor dijo a Moisés y Aarón: Cuando os diga el Faraón que hagáis algún prodigio, le dirás a Aarón que coja su bastón y lo tire delante del Faraón, y se convertirá en culebra. Moisés y Aarón se presentaron al Faraón e hicieron lo que el Señor les había mandado. Aarón tiró el bastón delante del Faraón y de sus ministros, y se convirtió en una culebra".

En el pórtico de un palacio sustentado por columnas, al que se asciende por unas gradas, se sienta el faraón. Frente a él, en tierra, Moisés apoya una de sus manos sobre su pecho y algo más retrasado Aarón sostiene la vara convertida en serpiente.

Testigos de la escena, tres personajes se sitúan uno al pie de la escalinata junto a una columna vuelto de espaldas, otro se apoya en la misma semioculto y junto a él el tercero contempla a Moisés. Otros tres, al otro lado del faraón, miran asimismo la escena.

Más al fondo el palacio del faraón y sobre una escalinata unos personajes asomados a una balaustrada. Ante ella se yergue la estatua de un guerrero sobre un alto pedestal.

Fondo de paisaje. A la izquierda, en el ángulo superior un montículo con varios árboles, en el centro en la lejanía discurren las aguas de un río con un barco navegando sobre ellas y árboles en las orillas.

En primer plano, sobre el terreno ondulado, se alzan a la izquierda el tronco mutilado de un árbol con algunas hojas y matas y a la derecha, sobre una pequeña elevación cubierta de hierba el tronco inclinado de un árbol que se oculta tras la cenefa. En su rugosa corteza se enrosca una enredadera. A su lado crece un matorral y una planta florida. Ante ellas un animalillo.

Como se indica en el relato bíblico, Moisés y Aarón son dos ancianos, contaban ochenta y ochenta y tres años respectivamente.

Si se compara este tapiz con el perteneciente a la colección real española se observan varias diferencias. En el palacio del faraón la pilastra derecha en el tapiz toledano queda oculta por la cenefa y la gruesa columna roja que sustenta la galería del tapiz madrileño, se sustituye por una ventana rectangular con frontón triangular.

Como en el resto de los paños, la indumentaria de la serie toledana, si bien realizada con idénticos plegados, se enriquece con la lujosa ornamentación de los mantos de Moisés y Aarón.

El paisaje también varía, el tronco situado a la izquierda en primer plano, en el paño toledano han brotado unas hojas y a la derecha la planta situada junto a Moisés ha florecido. El animal no figura en el tapiz madrileño.

El paisaje en el que transcurren las escenas también es distinto. Los árboles situados en el centro han desaparecido en la pieza toledana y los del montículo de la izquierda son diferentes. En el de Madrid no figuran los barcos.

Su conservación es regular.

El tapiz se encuentra en la Catedral de Toledo.

ORLAS

Cenefa izquierda: en la esquina superior águila que con el pico sostiene una guirnalda de flores y frutos, calabazas, uvas, peras; en el centro se entremezcla con un vástago coronado por tiara. En torno a éste se enrosca una serpiente y se cruzan dos varas. En el tercio inferior una fuente de la que mana un chorro de agua.

Cenefa derecha: en la esquina superior águila de la que pende una guirnalda que se enrosca en torno a un fuste sustentado por una basa con dos incensarios. Sobre el fuste las tablas de la Ley y dos trompetas.

Cenefa superior: en las esquinas las águilas mencionadas y guirnalda sobre la que se superponen a la izquierda, trompetas y panderetas y a la derecha campanillas; en el centro cartela.

Cenefa inferior: guirnalda de flores y frutos con granadas, uvas, peras; a la derecha recipiente metálico azulado con decoración en rojo que contiene maná; en el centro basa moldurada flanqueada por mujeres aladas que sujetan corona de laurel y dos pebeteros cruzados de los que pende una colgadura.

Tapiz n.º 2: Los israelitas recogen los tesoros de los egipcios.

Serie: Historia de Moisés.

Cartones:

Tapicero: A. Auwerck.

Taller: Bruselas.

Tamaño:

Materia: Lana y seda.

En este tapiz, el único de la serie toledana de composición vertical, se recoge el momento narrado en el Exodo cap. 12 vers. 31-36 en el que los israelitas recogen los objetos de oro y plata que pidieron a los egipcios antes de partir para el desierto: "El Faraón llamó a Moisés y a Aarón de noche, y les dijo: Levantaos, salid de en medio de mi pueblo, vosotros con todos los israelitas, id a ofrecer culto al Señor como habéis pedido, llevaos también las ovejas y las vacas, como decíais; despedíos de mí y salid. Los egipcios urgían al pueblo para que saliese cuanto antes del país, pues temían morir todos. El pueblo sacó de las artesas la masa sin fermentar, la envolvió en mantas y se la cargó al hombro. Además los israelitas hicieron lo que Moisés les había mandado y pidieron a los egipcios utensilios de plata y oro y ropa. El Señor hizo que se ganaran el favor de los egipcios, que les concedieron lo que pedían. Así despojaron a Egipto".

La escena se desarrolla al aire libre. A la izquierda, en el ángulo superior, montecillo con tupida arboleda en su cima: ante él caminan tres personajes realizados en escala reducida que se dirigen hacia el

centro de la pieza; frente a ellos se sienta una joven.

En la lejanía, grupos diseminados de árboles y a la derecha, en la zona superior, la arquena del pórtico de una construcción sostenida por columnas y, algo más retrasado, otro rematado por balconada a la que se asoman tres figuras que contemplan a varios hombres situados al pie del edificio, uno extiende su brazo hacia el frente.

En el escalón de acceso una joven entrega un objeto a un hombre de espaldas frente a ella, ante la mirada de un anciano colocado a su espalda; un joven camina hacia ellos, su tamaño es mayor que el de los restantes personajes.

En primer plano, en el centro, en torno a un cesto de mimbre repleto de objetos preciosos, jarras, vasos y cuencos, se inclinan dos hombres de espaldas, uno, con coraza, faldellín y manto y cabello castaño y otro rubio de perfil también con coraza.

El primero deposita un jarro ricamente adornado y el otro un montón de vasijas; a su lado dos niños que parecen conversar, portan sendos sacos.

En el centro, trás los dos jovenes, un anciano en pie, cubierto por manto rojo con motivos vegetales en oro, señala con el brazo extendido hacia un punto al que también dirigen la mirada los dos jóvenes.

A la izquierda un anciano de luengas barbas blancas, semioculto por la cenefa, que porta unos mantos oscuros

bajo el brazo, las ropas recogidas a los egipcios, les contempla.

Este grupo, realizado en mayor escala, ocupa todo el frente del tapiz.

La escena representada no se desarrolla de forma lineal, sino que los personajes se distribuyen en distintos planos, de la misma manera en que se presentan en otras piezas pasajes diferentes. En primer plano, grupos de flores y hojas.

La conservación es regular.

Se encuentra en la Catedral de Toledo.

ORLAS

Las cenefas laterales son iguales a las del resto de la serie.

Cenefa superior: guirnalda de flores con cartela central.

Cenefa inferior: guirnalda con el mismo motivo central que el resto de la serie.

Tapiz n.º 3: El paso del mar Rojo.

Serie: Historia de Moisés.

Cartones:

Tapicero: A. Auwerck.

Taller: Bruselas.

Tamaño:

Materia: Lana y seda.

Los preliminares del paso del Mar Rojo, se relatan en el capítulo XIII y los quince primeros versículos del capítulo XIV del Exodo.

El pintor ha escogido el momento en que los israelitas han atravesado el mar y Moisés alza su vara sobre la columna de agua que se extiende sobre los egipcios, narrados en los versículos 16 al 30 del capítulo XIV: "El Señor hizo que el Faraón se empeñase en perseguir a los israelitas, mientras éstos salían ostentosamente... El Faraón se acercaba, los israelitas alzaron la vista y vieron a los egipcios que avanzaban detrás de ellos, y muertos de miedo gritaron al Señor... El Señor dijo a Moisés: ¿Por qué me gritas? Di a los israelitas que avancen. Tú alza el bastón y extiende la mano sobre el mar, y se abrirá en dos, de modo que los israelitas puedan atravesarlo a pie enjuto. Yo haré que el Faraón se empeñe en entrar con su ejército detrás de vosotros y mostraré mi gloria derrotando al Faraón con su ejército, sus carros y jinetes... Moisés extendió la mano sobre el mar, el Señor hizo retirarse al mar con un fuerte viento de levante que sopló toda la noche; el mar quedó seco y las aguas se dividieron en dos. Los israelitas entraron por el mar a pie enjuto, y las aguas

les hacían de muralla a derecha e izquierda. Los egipcios, persiguiéndolos, entraron detrás de ellos por el mar, con los caballos del Faraón, sus carros y sus jinetes".

La escena se desarrolla a lo largo de todo el campo del tapiz. Los israelitas, cruzadas las aguas, ascienden por las orillas del mar.

En primer término, el terreno es ondulado, cubierto de hierba y pequeñas matas diseminadas, de hojas y flores; las figuras se agolpan y entremezclan.

A la izquierda, una mujer con las piernas ocultas tras la masa de agua, camina portando un fardo de tela decorado con franjas estrechas y entre ellas círculos enlazados. Vuelve su mirada hacia atrás. Sobre ella se divisa la cabeza de un hombre, que lleva una vasija sobre sus hombros, con la vista dirigida hacia el mar.

Ante él un anciano, con larga barba, casi oculto por una joven, con túnica roja, de mangas cortas y abiertas, que parece volverse para conversar con la otra mujer.

A su lado, en un plano ligeramente más elevado, la cabeza de un hombre cuyos brazos se elevan para sostener una cesta o cuna en la que reposa un bebé. Otro, barbado se vuelve hacia él. Trás su hombro se entreven los rostros de un hombre y una joven.

En primer plano, ascendiendo por las orillas, un grupo compuesto por una muchacha, con la zona inferior de las piernas oculta tras el terreno, que viste túnica

ornada por estrechas franjas paralelas, bajo uno de los brazos un fardo de tela, con finas listas verticales y una orla horizontal de círculos con rosetas, bajo el otro sostiene a un niño pequeño.

Junto a ella asciende un hombre, que porta sobre sus hombros, apoyado en un paño, un cesto de mimbre repleto de vasijas metálicas. Más adelante, en primer término un personaje, ataviado con túnica listada inclina su torso bajo el peso de su equipaje, envuelto en tela con menudas franjas que alternan con greca de círculos y se sostiene mediante una faja que pasa sobre el fardo y bajo su brazo y se anuda entorno a su cintura. Con una mano sujeta el envoltorio y da la otra a un niño que camina a su lado, mirando de frente y con actitud de asombro, lleva un dedo a su boca.

Les adelanta un hombre, que porta asimismo un bulto envuelto en un lienzo, afirmado sobre su cabeza con ambos brazos y que viste túnica corta ribeteada por ancha greca y festón.

Tras él asoma el busto de una muchacha que mira hacia el mar y se enlaza a otra de largos tirabuzones, con el brazo levantado, oculta en parte detrás de una joven que eleva los brazos al cielo, un niño se enlaza a su talle.

Ante ella camina un joven de espaldas y una mujer de perfil vuelta hacia atrás, cubierta la cabeza con toca, señala hacia el frente. Junto a ellos ascienden dos jóvenes, uno con un fardo bajo el brazo.

En la esquina superior derecha, entre pequeñas

elevaciones del terreno cubiertas de árboles, realizados en pequeña escala avanza un grupo de israelitas.

A la izquierda del tapiz, Moisés eleva su vara sobre la gran masa de agua que se eleva ante los egipcios, momento narrado así en el Exodo: "Pero Dios dijo a Moisés: Tiende tu mano sobre el mar, y las aguas se volverán contra los egipcios, sus carros y sus jinetes. Moisés tendió su mano sobre el mar: al despuntar el día el mar recobró su estado ordinario, los egipcios en fuga dieron en él, y el Señor arrojó a los egipcios en medio del mar. Las aguas, al reunirse, cubrieron carros, jinetes y todo el ejército del Faraón que habían entrado en el mar en seguimiento de Israel, y no escapó uno solo. Pero los israelitas pasaron a pie enjuto por el mar, mientras las aguas les hacían de muralla a derecha e izquierda".

Sobre las turbulentas aguas del mar cae la columna de fuego del Señor junto a un carro del que solo asoma una rueda, tirado por dos caballos, cuyas riendas sujeta un egipcio; tras él se divisan las cabezas de algunos guerreros.

Entre las aguas destaca la grupa de un caballo, su jinete enarbola un estandarte. A su lado se hunde un carro. Junto a la orilla se asoma un jinete. En lontananza, carros y guerreros se sumergen en el mar.

En primer plano, en el ángulo derecho, se sienta una mujer, dando de mamar a un bebé y otra se arrodilla, besando la tierra, junto a ellas, sendos bultos.

El cielo nuboso se funde con las aguas del mar.

La conservación es regular.

El tapiz se conserva en la Catedral de Toledo.

ORLAS

Las cenefas laterales son iguales al resto de la serie.

Cenefa superior: a la izquierda sobre la guirnalda, un ave y panderetas sobre trompetas, a la derecha, lira, violín, trompeta y campanillas.

Cenefa inferior: a la derecha recipiente de mimbre y copa metálica que contiene maná.

Tapiz n.º 4: La recogida del maná.

Serie: Historia de Moisés.

Cartones:

Tapicero: A. Auwerck.

Taller: Bruselas.

Tamaño: 3,65 x 4,00 m.

Materia: Lana y seda.

La recogida del maná, pasaje de la historia de Moisés que se representa en este tapiz, se refiere en el cap. 16 del libro del Exodo: "El Señor dijo a Moisés: Yo os haré llover pan del cielo: que el pueblo salga a recoger la ración cada día; lo pondré a prueba, a ver si guarda mi ley o no. El día sexto prepararán lo que hayan recogido, y será el doble de lo que recogen a diario... Por la tarde, una bandada de codornices cubrió todo el campamento; por la mañana había una capa de rocío alrededor del campamento. Cuando se evaporó la capa de rocío, apareció en la superficie del desierto un polvo fino parecido a la escarcha. Al verlo, los israelitas preguntaron: ¿Qué es esto? Pues no sabían lo que era. Moisés les dijo: Es el pan que el Señor os da para comer. Estas son las órdenes del Señor: que cada uno recoja lo que pueda comer, dos litros por cabeza para todas las personas que vivan en cada tienda. Así lo hicieron los israelitas: unos recogieron más, otros menos. Y al medirlo en el celemín, no sobraba al que había recogido más ni faltaba al que había recogido menos: había recogido cada uno lo que podía comer... Los israelitas comieron maná durante cuarenta años, hasta que llegaron a tierra habitada. Comieron maná hasta atravesar la frontera de Canaán".

La escena se desarrolla al aire libre. Sobre fondo de paisaje de colinas onduladas, que tal vez podrían representar las dunas del desierto, con algunos árboles de finos troncos diseminados, el pueblo de Israel se apresta a recoger el maná enviado por el Señor para su alimento.

En primer plano a la izquierda de la composición Moisés de perfil, ataviado como en el resto de la serie, manto adornado con soles, en una de sus manos porta la vara y con la otra extendida parece dar instrucciones a los israelitas que recogen el maná.

A su lado Aarón, cubierto por su rico manto decorado, parece contemplar la escena que se desarrolla ante sus ojos, con los brazos cruzados.

Junto a Moisés camina un anciano de barbas blancas que parece conversar con él, con una túnica corta y una mujer que mira hacia el frente con el brazo extendido.

Detrás de este grupo se divisan las cabezas de dos hombres.

Un joven semiarrodillado en el suelo vestido con corta túnica decorada con franjas porta una vasija esférica metálica apoyada sobre sus rodillas y sujeta con ambas manos, dirige su mirada hacia Moisés como escuchando sus palabras.

A la derecha, en primer plano se arrodillan tres muchachas, que en diversas actitudes recogen el maná, dos parecen introducirlo en un cesto, mientras la otra,

que mira al frente, lleva una jarra.

Detrás un hombre y una mujer, ésta tocada con turbante, portan un jarro. En segundo plano y en menor tamaño, un hombre agachado recolectando maná, mientras un hombre ayuda a una joven a colocar sobre su cabeza una cesta. Algo más retrasado otro lleva un jarro.

Al fondo en tamaño diminuto, otros hombres recogen maná.

En primer término grupos de plantas y matorrales.

El tapiz se conserva en la Catedral de Toledo.

ORLAS

Las cenefas laterales son iguales al resto de la serie.

Cenefa superior: sobre la guirnalda, a la izquierda ave y a la derecha campanillas.

Cenefa inferior: sobre la guirnalda a la derecha, recipiente metálico con maná.

Tapiz n.º 5: Moisés en el Sinaí.

Serie: Historia de Moisés.

Cartones:

Tapicero: A. Auwerck.

Taller: Bruselas.

Tamaño: 3,80 x 4,25 m.

Materia: Lana y seda.

El episodio representado en este tapiz se relata en el Exodo en el cap. 19 vers. 24 al 31.

En el ángulo superior izquierdo, tal como se indica en el relato bíblico, Moisés sube a lo alto del monte al cual cubre una nube. Detrás, sobre una densa masa nubosa, el Señor se aparece a Moisés, envuelto en blanca túnica tachonada de estrellas doradas y con el manto flotando sobre sus espaldas, tiende hacia Moisés, arrodillado a sus pies, las tablas de la ley y éste extiende sus brazos para asirlas: "Aquel día, al cumplir tres meses de salir de Egipto, los israelitas llegaron al desierto del Sinaí: saliendo de Rafidín llegaron al desierto de Sinaí y acamparon allí, frente al monte. Moisés subió hacia el monte de Dios... El Señor le dijo: Voy a acercarme a ti en una nube espesa, para que el pueblo pueda escuchar lo que hablo contigo y te crea en adelante... Al tercer día por la mañana hubo truenos y relámpagos y una nube espesa en el monte, mientras el toque de la trompeta crecía en intensidad, y el pueblo se echó a temblar en el campamento. Moisés sacó al pueblo del campamento a recibir a Dios, y se quedaron firmes al pie de la montaña. El monte Sinaí era todo una humareda, porque el Señor bajó a él con fuego; se alzaba

el humo como de un horno, y toda la montaña temblaba. El toque de la trompeta iba creciendo en intensidad mientras Moisés hablaba y Dios le respondía con el trueno. El Señor bajó a la cumbre del monte Sinaí, y llamó a Moisés a la cumbre".

Entre las nubes asoman las cabecitas de dos ángeles y tras el Padre Eterno vuelan otros dos tocando largas trompetas.

En primer plano de espaldas arrodillados al pie de la elevación del terreno en que se sitúa Moisés, tres israelitas contemplan asombrados la escena, tal vez sean Aarón, Nadab y Abiu, que acompañaron a Moisés hasta los pies de la montaña.

Junto a Moisés un gran árbol oculta su copa tras la cenefa.

A la derecha del tapiz, sobre fondo de paisaje y en menor tamaño se sitúan ante una arboleda las tiendas del campamento, en algunas de ellas abiertas se divisan grupos de personas.

Ante la primera, dos jóvenes, un camello y un caballo y algo más retrasado otro con un camello.

En primer plano un nutrido grupo de personajes entre los que destacan cuatro ancianos en primera línea.

El tapiz se conserva en la Catedral de Toledo.

ORLAS

Las cenefas laterales son iguales al resto de la serie.

Cenefa superior: la guirnalda se interrumpe, a la izquierda ave y a la derecha campanillas.

Cenefa inferior: a la derecha, sobre la guirnalda, recipiente metálico con maná.

Tapiz n.º 6: Los israelitas adoran el becerro de oro.

Serie: Historia de Moisés.

Cartones:

Tapicero: A. Auwerck.

Taller: Bruselas.

Tamaño: 3,80 × 4,90 m.

Materia: Lana y seda.

Los episodios narrados en este tapiz se refieren en el libro del Exodo Cap. XXXII, vers. 1-6 y 15-19.

Los sucesos acaecidos en los vers. 1-6 se representan en primer plano y ocupan todo el campo del tapiz: "Viendo el pueblo que Moisés tardaba en bajar del monte, acudió en masa ante Aarón y le dijo: Anda, haznos un dios que vaya delante de nosotros; pues a ese Moisés que nos sacó de Egipto no sabemos que le ha pasado. Aarón les contestó: Quitadles los pendientes de oro a vuestras mujeres, hijos e hijas, y traédmelos. Todo el pueblo se quitó los pendientes de oro y se los trajo a Aarón. El los recibió, hizo trabajar el oro a cincel y fabricó un novillo de fundición. Después les dijo: Este es tu Dios, Israel, el que te sacó de Egipto. Después, con reverencia, edificó un altar ante él y proclamó: Mañana es fiesta del Señor. Al día siguiente se levantaron, ofrecieron holocaustos y sacrificios de comunión, el pueblo se sentó a comer y beber y después se levantó a danzar".

A la izquierda el becerro de oro sobre altar prismático decorado en el frente con una gran venera y una guirnalda de flores en relieve. En torno suyo se

agrupan los israelitas, formando un círculo.

A la izquierda un grupo compuesto por cuatro personajes: un joven, de frente que camina a la derecha con la cabeza hacia el lado, ajeno a lo que acontece en torno suyo. Se cubre con camisa azul de manga corta cuyo cuello asoma sobre la coraza azul con decoración en crema, faldellín crema con cenefa vegetal y calza sandalias con tiras en torno a las piernas hasta la rodilla. Su cabello es castaño y rizado y la expresión de su rostro es alegre. Uno de sus pies queda tapado por la cenefa del tapiz, que también oculta en parte a una muchacha situada tras el joven, que cubre sus cabellos con tocado crema y levanta con una mano el vuelo de su túnica roja de menudos pliegues que deja los brazos al descubierto.

A su lado camina otra joven de cabellos trenzados cubiertos en parte por un pañuelo blanco, con túnica salmón decorada por franjas transversales con motivos geométricos, recogida en la cintura formando un gran pliegue a modo de sobrefalda. Enlaza una de sus manos con la del joven y con el brazo extendido se une a otro situado tras el altar, del que sólo se ve el busto cubierto por túnica azul.

Ante el ara, semiarrodillada una muchacha ataviada con túnica azul con grupos de listas doradas verticales y mangas con decoración en el mismo tono y vestido corto crema de cenefas vegetales y tocado alto y puntiagudo de cuya punta pende un velo de gasa. Su mano se apoya en el hombro de un hombre también semiarrodillado de espaldas, de rizados cabellos y barba, cubierto por manto salmón

con anchas orlas verticales con motivos geométricos en dorado sobre azul. Su rostro se vuelve hacia la joven con la que conversa.

A continuación se arrodilla de perfil, una mujer de túnica azul con grandes motivos vegetales, el manto crema le cae sobre un hombro tras la espalda y arrastra por el suelo, en un brazo sostiene a un niño desnudo en pie, que calza sandalias y extiende el otro hacia el becerro mostrándoselo al niño, su cabeza, peinada con moño se inclina hacia su hijo. A su lado un anciano se arrodilla apoyado en un bastón, de espaldas, cubierto con rico manto decorado profusamente con motivos vegetales, coronas y aves. Sus cabellos son blancos.

A continuación, comenzando a describir el círculo, se arrodilla un personaje con los brazos desnudos elevados a lo alto, de perfil, con túnica blanca ceñida por cordón azul, cubierto por manto dorado que recoge sobre su brazo y cae sobre su espalda dejando ver el forro con cenefa azul decorada con motivos dorados. Se toca con turbante. A su lado, algo más retrasado, un joven arrodillado con túnica azul y ceñidor rojo, de perfil.

Oculto por el personaje del turbante y cerrando el círculo se divisa la cabeza barbada de un hombre y parte del vuelto de su manto azul y a su lado, también escondido en parte trás el anciano, se arrodilla un joven de túnica roja con franjas doradas.

Junto al altar un anciano arrodillado, de frente despejada y largas barbas cubierto por manto verde con franjas doradas y tras él en pie una mujer con túnica

roja extiende su brazo señalando al becerro que muestra a su hijo.

La escena se desarrolla al aire libre, el suelo es ondulado y terroso con pequeñas zonas de musgo.

A la izquierda sobre un pequeño montículo una tienda de campaña semioculta por la cenefa del tapiz y en la lejanía otra de la que salen dos personajes de tamaño diminuto, en lontananza se divisan otras tiendas. A su lado algunos árboles.

La escena narrada en los versículos 15-19 "Moisés se volvió y bajó del monte con las dos losas de la alianza en la mano. Las losas estaban escritas por ambos lados, por delante y por detrás; eran hechura de Dios y la escritura de Dios grabada en las losas. Al oír Josué el griterío del pueblo, dijo a Moisés: Se oyen gritos de guerra en el campamento... Al acercarse al campamento y ver el becerro de oro y las danzas, Moisés enfurecido tiró las losas y las rompió al pie del monte". Se desarrolla sobre una pequeña elevación cubierta por árboles, ocultos en parte por la cenefa. Ante ellos Moisés con túnica decorada por grandes soles arroja las tablas de la ley al suelo, le acompaña Josué.

La conservación es regular.

Este tapiz depositado por la Catedral de Toledo en el Museo de Santa Cruz se expone en la sala VIII de la Sección de Bellas Artes.

ORLAS

Las cenefas laterales son iguales al resto de la serie.

Cenefa superior: la guirnalda se interrumpe a la derecha por panderetas y trompetas, y a la izquierda por campanillas.

Cenefa inferior: sobre la guirnalda cesta de mimbre y recipiente que contiene el maná.

Tapiz n.º 7: Los israelitas atacados por las serpientes.

Serie: Historia de Moisés.

Cartones:

Tapicero: A. Auwerck.

Taller: Bruselas.

Tamaño: 3,80 × 4,90 m.

Materia: Lana y seda.

El episodio de la historia de Moisés que se representa en este tapiz se narra en el Libro de los Números cap. 4, vers. 4-9: "Desde Monte Hor se encaminaron hacia el Mar Rojo, rodeando el territorio de Edom. El pueblo estaba extenuado del camino, y habló contra Dios y contra Moisés: ¿Por qué nos has sacado de Egipto, para morir en el desierto? No tenemos ni pan ni agua, y nos da náusea ese pan sin cuerpo. El Señor envió contra el pueblo serpientes venenosas, que los mordían, y murieron muchos israelitas. Entonces el pueblo acudió a Moisés, diciendo: Hemos pecado hablando contra el Señor y contra tí; reza al Señor para que aparte de nosotros las serpientes. Moisés rezó al Señor por el pueblo, y el Señor le respondió: Haz una serpiente venenosa y colócala en un estandarte: los mordidos de serpientes quedarán sanos al mirarla. Moisés hizo una serpiente de bronce y la colocó en un estandarte. Cuando una serpiente mordía a uno, él miraba a la serpiente de bronce y quedaba curado".

La escena ocupa todo el campo del tapiz. A la izquierda sobre un montículo Moisés, con túnica y manto blancos, este último con soles dorados, y barba rizada,

levanta una mano con la que sostiene una vara. A su lado un anciano de larga barba partida en dos se cubre con manto rojo.

Trás Moisés, Aarón, un anciano de cabellos y barba blanca viste túnica azul y manto crema. A su espalda, un grupo de tres personajes, un joven ataviado con túnica azul y dos mujeres de las que sólo se ve la cabeza.

En primer plano camina un hombre de espaldas, de cabellos rizados y castaños con manto azul con greca crema, conversa con un anciano de cabello y barba blancos, oculto en parte por la cenefa del tapiz.

Ante el montículo, frente a Moisés se arrodilla un joven con las manos juntas en actitud de súplica, viste túnica y manto dorados este con grecas azules.

Al fondo, en el centro del tapiz, se alza una cruz en la que se enrosca la serpiente, ante la que se arrodilla casi en primer plano, una joven vestida de blanco, que eleva sus manos hacia ella, y más retirados, en menor tamaño, un hombre que sostiene a una mujer y otros dos personajes, masculino y femenino en actitud de súplica.

A la derecha, en primer término, las serpientes atacan a un grupo de israelitas, en confuso montón. Caídos en el suelo una mujer con túnica azul de grandes motivos vegetales en dorado a la que contempla un niño, vestido de rojo, agachado a su lado; dos hombres de blanco, uno de ellos de espaldas y el otro de frente, con una gran serpiente enrollada en su torso.

Al lado de la mujer caída, un dragón y en pie, un hombre camina sobre los cuerpos caídos con túnica oro decorada con motivos vegetales, una serpiente se enrolla en torno suyo. Trás el niño, un hombre con túnica blanca sujeta con su brazo una serpiente y apoya el otro en el suelo para no caer. Detrás un hombre derribado en tierra con largas calzas azules con retícula dorada.

A la derecha huye corriendo un hombre con el manto flotando al viento, a su lado de espaldas corre una joven ataviada de blanco y junto a ellos, caído, un hombre del que solo se ve la cabeza con una serpiente en torno al cuello.

Este tapiz depositado por la Catedral de Toledo en el Museo de Santa Cruz se expone en la sala VIII de la Sección de Bellas Artes.

ORLAS

Las cenefas laterales son iguales al resto de la serie.

Cenefa superior: a la izquierda la guirnalda se interrumpe por panderetas y trompetas y a la derecha por lira, violín y trompeta.

Cenefa inferior: sobre la guirnalda a la derecha copa metálica y recipiente de mimbre llenos de maná.

NOTAS:

- (1) Cavallo, A.S.: Op. cit., pág. 88.
- (2) Cavallo, A.S.: Op. cit., pág. 88.
- (3) Bennet, A.G.: Op. cit., pág. 103.
- (4) Duverger, J'.: "Notes concernant les tapisseries du Seixième Siècle au Château du Wawel", en Bulletin des Musées Royaux d'Art et d'Histoire. Tomo 45 fasc. 6, Bruselas 1973, pág. 70.
- (5) Duverger, J.: Op. cit., pág. 70.
- (6) Thomson, W.G.: Op. cit., pág. 394.
- (7) Thomson, W.G.: Op. cit., pág. 390.
- (8) Thomson, W.G.: Op. cit., pág. 401.
- (9) Thomson, W.G.: Op. cit., pág. 401.
- (10) Tormo, E.: Op. cit., pág. 32.
- (11) Cedillo, Conde de.: Catálogo. Nº 215.
- (12) Junquera, P.; Herrero, C.: Catálogo de Tapices del Patrimonio Nacional. Vol. I, S. XVI, Madrid 1986, pág. 163.

-) Thomson, W.G.: Op. cit., pág. 385.
-) Thomson, W.G.: Op. cit., pág. 385.
- () Thomson, W.G.: Op. cit., pág. 385.
- () Thomson, W.G.: Op. cit., pág. 385.

CAP. XIII. TAPICES DE VERDURAS

ANTECEDENTES E ICONOGRAFIA DE LA SERIE

El museo de Santa Cruz de Toledo posee cuatro tapices, que, aunque no corresponden a una misma serie, se podrían englobar entre los denominados tapices de "Verduras" o de "boscajes".

Este tipo de motivos gozó de gran popularidad en todas las épocas, aunque es un género poco estudiado. R. A. d'Hulst opina que se sabe poco acerca de su origen y de su evolución y que ya existían en el siglo XIV, aunque no haya llegado ningún ejemplar hasta nuestros días.

Algunas veces, además, se acompañaban con otros motivos como figuras humanas o animales reales o imaginarios, pero los motivos vegetales también aparecían en tapicerías con escenas, empleados como elementos decorativos como en el "Apocalípsis" de Angers de fines del siglo XIV.

Tanto en los talleres de Arras como en los de Tournai se tejieron numerosos tapices de "Verduras" siendo adquiridas generalmente por la pequeña nobleza por ser más baratos.

A fines del siglo XV y principios del siglo XVI, los liceros realizaron gran número de tapices cuyo campo estaba totalmente sembrado de florecillas, lo que dió origen a las denominadas tapicerías de "mil Flores" representándose tanto flores del campo como de jardines, de tamaño pequeño, con un gran sentido naturalista, también figuraban arbustos o árboles frutales y servían de fondo a escenas, a animales, a blasones; estos tapices se tejieron tanto en los talleres de Tournai y

Brujas como en los de Bruselas.

Según Jean Lurçat (1) su decoración está inspirada en las colgaduras de tela adornadas con flores, con que se engalanaban las calles en las distintas festividades; los tapices reproducirían estos decorados efímeros.

En las manufacturas de Bruselas se desarrolla un tipo de "Verduras" en el siglo XVI, dentro del gran auge que experimenta la ciudad en esta época, en que los motivos tendrán un carácter más naturalista, que alcanza su punto culminante a mediados de siglo. Los más hermosos salieron del taller de Guillermo Pannemaker (2).

En el siglo XVI, e incluso en el primer cuarto del siglo XVII gozan de gran popularidad unas "Verduras" con animales, con escenas de caza o con escenas mitológicas o populares.

De mediados del siglo XVI se pueden citar como ejemplos "Verduras con campesinos bailando", "las avestruces", "la caza del oso" o "IO rescatado por Mercurio", todas ellas en el Museo de San Francisco, o bien la "serie del unicornio" del palacio Borromeo de Isola Bella, o las "verduras con animales" del Castillo de Wawel en Cracovia. También en el Patrimonio Nacional Español, figuran tres tapices denominados "paisajes" o "boscajes".

Existieron una serie de pintores que se especializaron en paisajes. Mme Hennel-Bernasikova, que estudia los tapices de Cracovia, identifica el medio artístico en que se crea el género de tapicerías de

verduras y animales y dice que se trata del taller de Pieter Coecke van Aelst hijo, de Amberes (3), del que se conserva un dibujo de un rinoceronte, con estos motivos vegetales, en el British Museum (4).

Otro de los pintores que cultivan este género es Guillaume Tons, cuyo nieto, el licero François Tons que trabaja en Pastrana, realiza tapices con estos motivos en el siglo XVII (5).

En algunos de los tapices de ésta temática se representan también jardines como en "escenas de jardín" de fines del siglo XVI, del Museo de San Francisco o "jardín con edificios" del Patrimonio Nacional español.

XIII. 1. TAPÍZ CON JARDÍN.

Tapiz con Jardín.

Tamaño: 4,20 x 4,51 m.

Materia: Lana y seda.

Un parque ocupa prácticamente todo el campo del tapiz, dividido en varias zonas compartimentadas mediante espacios cercados, atravesado por dos caminos, uno longitudinal y el otro transversal, bordeados por setos.

A la izquierda, en primer plano, tres árboles con enredaderas enroscadas en sus troncos y cuyas copas rozan la cenefa superior del tapiz, crecen entre matorrales y arbustos floridos en un espacio acotado por un pequeño murete.

Tras éste, en un nivel inferior, una cerca con pivotes en las esquinas y rodeada de arbustos, delimita un campo con vegetación tupida; se accede al camino por medio de un arco con enredadera, y a continuación a un estanque, situado más atrás; sus muros laterales forman entrantes angulares. En sus aguas se deslizan unos cisnes.

A la derecha en primer plano, un montículo con maleza sobre el que se yergue un árbol con el tronco paralelo a la cenefa de tapiz, y cuya copa queda en parte oculta por ésta. A sus pies fluyen las aguas de un riachuelo atravesado por un puente, en cuyas amenas orillas descansan dos garzas entre grupos de arbustos y juncos.

Detrás, a la derecha, galería de emparrado con

cariátides, trás la que se divisan las copas de una arboleda. Delante un estanque con pivotes en las esquinas y un pilón con dos sirenas en crema sobre fondo azul, que sostienen una cabeza de animal de la que brota un chorro de agua; en el centro una fuente en forma de copa rematada por esculturas y con varios surtidores. A un lado, jarrones con flores.

A continuación y algo más retrasado, un edificio con una altísima torre, ante la cual se aprecia un hermoso jardín, bordeado en parte por una galería de emparrados y adornado con numerosos parterres de arbustos y árboles.

Al fondo del tapiz, se divisan en tamaño muy pequeño las edificaciones de una ciudad con una zona montañosa a la derecha. Cielo muy nuboso.

Predominan los tonos azules verdosos y cremas, poniendo una nota de color los tonos rojizos de las tierras situadas en primer plano y las tonalidades cobrizas de las hojas de los árboles.

La disposición del jardín con sus galerías y emparrados es similar a un tapiz existente en el Patrimonio Nacional denominado "Jardín con edificios" y datado en la segunda mitad del siglo XVI (6).

La conservación del tapiz es buena.

ORLAS

Lleva un orillo estrecho marrón y una fina greca con motivos vegetales contrapuestos en tonos crema sobre fondo azul y rojo alternativamente y otra greca más ancha con hojas de acanto y cabezas de león inscritas en círculo en las esquinas.

XIII. 2. TAPÍZ DE VERDURAS.

Tapiz de Verduras.

Tamaño: 3,04 x 3,20 m.

Materia: Lana y seda.

La escena se desarrolla en un jardín, delimitado por un muro situado en segundo plano, que se interrumpe casi en el centro por una pequeña escalinata. A la izquierda se sitúa un fuste estriado con capitel, a la derecha una fuente con pilón cuadrado al que cae un chorro de agua.

Al fondo una tupida masa de árboles con pájaros en tonos rojizos, posados en sus copas, que se aclara a la derecha dejando un espacio libre que permite ver un edificio.

En primer término, ante los escalones, una muchacha en posición forzada en cuclillas, apoyada sobre las puntas de sus pies descalzos; de cortos cabellos rubios y rizados, apoya uno de sus brazos desnudos en un cántaro y en el otro se posa un pájaro.

Ante la fuente se sienta un joven con coraza y manto que cae en pliegues amplios dejando al descubierto sus piernas. Contempla a la joven mientras tañe el arpa.

Ante el estanque y en primer plano a la izquierda dos hermosas matas de flores. El suelo aparece en parte cubierto de losetas.

Los colores predominantes son los verdes, azules, rojos, cremas y ocre.

Su estado de conservación es regular con algunos pequeños rotos.

El tapiz, propiedad del Museo de Santa Cruz, en la actualidad figura en el Palacio de Fuensalida, sede de la presidencia de la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha.

ORLAS

Delimitada por orillo con guirnalda de hojas, flores y frutos, muy similar a la de otros tapices de los siglos XVI, XVII.

XIII. 3. TAPÍZ DE VERDURAS.

Tapiz de Verduras.

Tamaño: 2,79 × 2,18 m.

Materia: Lana y seda.

Composición vertical delimitada por dos árboles, de tronco grueso y rugoso el derecho y doble el izquierdo, cuyas copas se inclinan y se unen en el centro de la zona superior, ocultando casi el cielo. Al fondo se vislumbra un bosque con árboles diseminados.

En primer plano, un arroyuelo atraviesa el tapiz en sentido transversal. En la orilla, en una zona desprovista de vegetación, aparece un joven tumbado indolentemente, con las piernas flexionadas y la cabeza de rizados cabellos recostada sobre un brazo. Viste túnica con numerosos pliegues que se recoge bajo sus rodillas y deja las piernas casi descubiertas, en actitud ensimismada, contempla su imagen que se refleja en el agua.

En primer término, matorrales y grupos de florecillas.

Predominan los tonos azulados, cremas y pardos.

Por la actitud éste se podría identificar como Narciso.

En la actualidad se expone en la sala V de Bellas Artes del Museo de Santa Cruz.

ORLAS

Se delimita por orillo marrón con guirnaldas de hojas, flores y pájaros, anudada a trechos con lazos.

XIII. 4. TAPÍZ DE VERDURAS.

Tapiz de Verduras.

Tamaño: 2,83 × 2,86 m.

Materia: Lana y seda.

Composición cuadrada, en la que se representa el claro de un bosque; se contempla a través de dos árboles situados a ambos lados, de rugoso y retorcido tronco y frondosas copas que se inclinan levemente hasta juntarse casi en el centro.

Las aguas de un riachuelo discurren mansamente y en sus orillas crecen grupos de árboles de finos troncos de menor tamaño que los anteriores y al fondo se divisa una tupida arboleda.

En la zona despejada de suelo accidentado y cubierto de matorrales corren un ciervo de gran cornamenta y un perro, tras ellos una fuente con copa central de la que brota un surtidor.

Una joven se detiene en la margen del río, viste túnica y manto que flota a sus espaldas agitado por el viento y eleva levemente sus brazos.

En primer plano, ante los árboles, dos arbustos con flores.

Predominan los tonos verde azulado, cremas y amarillentos.

ORLAS

Se delimita por orillo marrón y crema, con guirnalda de hojas, flores y aves, anudados a trechos con lazos.

NOTAS:

- (1) Lurçat, J.: Le travail dans la tapisserie du Moyen Age. Ginebra 1947, pág. 26.
- (2) Hulst, R.A.d.: Tapisseries. Pág. 261.
- (3) Ferrero Viale, M.: Quelques nouvelles données sur les tapisseries de l'Isola Bella. En Bulletin des Musées Royaux d'Art et d'Histoire. Tomo 45, fasc. 6, Bruselas 1973, pág. 102-103.
- (4) Ferrero Viale, M.: Op. cit., pág. 102-103.
- (5) Asselberghs, J.P.; Delmarcel, G.; García, M.: Op. cit., pág. 89-107.
- (6) Junquera, P.; Díaz, C.: Catálogo de Tapices del Patrimonio Nacional. Vol. II, Siglo XVII, Madrid 1916, pág. 244.

CAP. XIV. SERIE DE DIDO Y ENÉAS

ANTECEDENTES E ICONOGRAFIA DE LA SERIE

La historia de Dido y Eneas consta de siete paños.

Desde la Edad Media son numerosas las tapicerías con temática inspirada en episodios de la Edad Antigua y de la mitología y entre éstos son especialmente populares los basados en la Iliada, no solo en los tapices sino también en pintura sobre todo a partir del Renacimiento.

El poema de Homero se divulga ampliamente desde el siglo XV, gracias a numerosas traducciones que se realizaron entre otros por Leonardo Bruni, Carlo Marsupini, Niccolo della Valle, Francesco Aretino, Lorenzo Valla y Agnolo Poliziano (1).

Tapices con asuntos de la guerra de Troya se conservan en las Catedrales de Zamora y Zaragoza.

La historia del héroe troyano Eneas, narrada por Virgilio en la Eneida, goza de menor popularidad en el siglo XVI. En él se teje en Bruselas una serie de cinco paños que se conservan en Hampton Court y otra de siete paños de la colección real española procedente de la colección de la reina María de Hungría, se teje hacia 1550-55, probablemente en Amberes y con cartones de un pintor de la escuela romanista flamenca, discípulo de Van Orley.

En el siglo XVII se tejen numerosas versiones de la "Historia de Dido y Eneas". En el Estado de Austria se conservan dos series, una con las marcas de Peter van der Berghen y I.V Brugghe y otra realizada en Amberes por Michael Wauters con cartones de Giovanni Francesco Romanelli.

Con estos mismos cartones se conservan dos paños en el estado de Suecia.

También se realizan series con esta misma temática en la manufactura inglesa de Mortlake y la francesa de los Gobelinos.

En Suecia existe una serie de tapices, de cinco piezas; con los mismos cartones se teje la serie conservada en la Catedral de Toledo.

Los tapices conservados en Suecia son:

- Juno y Venus en las nubes.
- Mercurio y Eneas.
- Conversación entre dos diosas.
- Muerte de Dido.

Los tapices de la Catedral de Toledo son:

- 1.º Venus y Eneas.
- 2.º Eneas ante Dido.
- 3.º El banquete.
- 4.º Dido y Ana.
- 5.º Juno y Venus en las nubes.
- 6.º Mercurio y Eneas.
- 7.º Muerte de Dido.

No se han encontrado datos referentes a la compra de estos tapices por la Catedral de Toledo.

Elías Tormo menciona cinco piezas de Dido (2) y el conde de Cedillo hace referencia a seis tapices (3) en

que se desarrolla una historia de la antigüedad clásica-heroica, (de Dido y Eneas). En sus varias escenas aparecen, Mercurio, Una entrevista entre una reina y una dama, Encuentro de una dama con un guerrero y su séquito; Un incendio en que una dama blande una espada y vierte el contenido de un jarro, Presentación de un guerrero a una dama sentada en un trono, Conferencia entre la dama y un guerrero sentados ambos y rodeados de su séquito. En la cenefa de cada tapiz vense frutas y flores y a los lados, en la misma, sendos angelillos desnudos que traen frutas. En el borde azul circunvalante la marca de fábrica y la firma del artista en esta forma B.B. RAET. Manufactura del siglo XVI.

El pintor de los cartones se ha basado en la Eneida de Virgilio, centrándose en los amores de Eneas y la reina Dido con episodios tomados de los libros primero y cuarto.

La composición de algunos tapices es apaisada, en otros casi cuadrada y en uno de ellos vertical y su tamaño es variado.

El número de personajes que figuran en cada tapiz es variable, en algunos figuran tan solo uno o dos mientras que en otro es mayor.

La mayoría de los episodios transcurre al aire libre, y dos en el interior del palacio de la reina Dido.

Las figuras de los protagonistas no varían a lo largo de la serie, si se exceptua la diosa Venus y Dido en el último tapiz.

La indumentaria femenina es suntuosa y acorde con la moda de la época, la mayoría de los personajes masculinos llevan atuendos guerreros.

CARTONISTAS Y TAPICEROS QUE TEJIERON LA SERIE

No se conoce quién es el autor de los cartones aunque G. T. Ysselsteyn los atribuye a Jordaens (4).

Los tapices llevan la marca del tapicero Jean Raet, también llamado Rat o Raedt, tapicero de gran habilidad aunque poco conocido. En el catálogo de la colección Berwick y Alba figura un tapiz con su marca que representa un paisaje con animales y cenefa con medallones, flores y frutos.

Trabajó junto con François van den Hecke en una serie de cuatro tapices con la historia de Sansón; también figura su marca en otros tapices de paisajes con animales (5).

ORLAS

El tapiz va perfilado por un orillo azul con una franja central crema en el exterior y en el interior por una moldura.

La cenefa superior consiste en guirnalda de flores y frutos entrelazada con una cinta y por encima dos caras de animales con alas. En el centro se interrumpe por una cartela con paisaje.

Las cenefas laterales consisten en una basa decorada con cabezas de animal y guirnalda sobre la que se asienta una peana y sobre ésta un niño cobijado en un nicho con una brazada de flores y frutos sobre el ramo de flores y frutas, peras, uvas y manzanas.

La cenefa inferior es igual a la superior.

DESCRIPCIÓN DE LA SERIE

Tapiz n.º 1: Venus y Eneas.

Serie: Historia de Dido y Eneas.

Cartones: Desconocido.

Tapicero: Jean Raet.

Taller: Bruselas.

Tamaño: 4 x 4 m.

Materia: Lana y seda.

Este tapiz ilustra el pasaje de la Eneida en que Venus se aparece a Eneas, le informa de la suerte de sus compañeros náufragos, comparando la fortuna de éstos y de Eneas con la de una bandada de cisnes que se reúne tras haber sido dispersados por la tempestad y buscan el lugar donde posarse. Este episodio se relata en el libro I de la Eneida, 314.

La composición se podría dividir en tres zonas verticales. En la central a la izquierda Venus, representada como una jovencita de dulces facciones, viste túnica rojiza de amplio escote, ceñida, formando numerosos pliegues quebrados, por un cinturón adornado con hermoso broche, bajo el busto, cae formando menudos pliegues verticales y se recoge a la altura de los muslos, el borde de la túnica se arremolina sobre sus rodillas como movido por el viento. Sobre su brazo desnudo y su espalda cae el manto que sostiene con una mano mientras eleva el otro brazo indicando una pareja de cisnes que vuelan en el cielo. Un velo de tul se enrolla sobre su hombro y flota al viento formando una aureola en torno a su cabeza, con larga melena, ceñida por corona de rosas.

Eneas, a la derecha, a su lado, escucha atentamente sus palabras, con una mano apoyada en el pecho. Con coraza rematada por tiras de cuero, faldellín de malla, se cubre con manto cruzado sobre el pecho, que cae sobre su espalda. De su cintura pende una espada con rica empuñadura figurando una cabeza de ave.

Una amorcillo, desnudo, con un velo enrollado sobre su hombro, que cruza sobre sus piernas, se situa a la izquierda, junto a Venus, porta un carcaj con flechas, en una de sus manos sostiene el arco y apoya la otra sobre Venus.

A la izquierda, sobre un mar de encrespadas aguas espumosas, un navío con las velas henchidas por el viento. Sobre su cubierta guerreros armados con lanzas y escudos. Tras él en la lejanía se divisan las velas de otros tres, y al fondo tras el amorcillo, navega un barco con las velas desplegadas.

A la derecha, junto a Eneas, un guerrero, de frente, con coraza y manto que cruza sobre su pecho, sujeta con sus manos un haz de flechas. A su lado, de espaldas con la cabeza vuelta hacia el frente otro guerrero, con coraza y manto se apoya sobre pica. Tras ellos asoman las cabezas de otros dos guerreros, todos llevan cascos enpenachados.

La escena se desarrolla en una playa, en primer plano a la izquierda dos grupos de hojas.

La conservación es regular.

Se expone en el Museo de Santa Cruz, depositado por la Catedral, en la sala V de la Sección de Bellas Artes.

Tapiz n.º 2: Eneas ante Dido.

Serie: Historia de Dido y Eneas.

Cartones: Desconocido.

Tapicero: Jean Raet.

Taller: Bruselas.

Tamaño: 4 x 5 m.

Materia: Lana y seda.

El episodio representado en este paño se relata en el libro I de la Eneida, 314, 418, es el primer encuentro de Dido y Eneas y recoge el momento en que, tras haber escuchado, oculto por una nube, el relato de sus compañeros alejados de él por la tempestad, a la reina Dido y ante las palabras tranquilizadoras de ésta, surge de la nube que lo envuelve, resplandeciente y se dirige a la reina: "Aquí estoy; yo soy el que buscáis, el troyano Eneas, que fue arrebatado a las tempestades de Libia".

A la izquierda, tal como se narra en la Eneida delante de las puertas del santuario, bajo la bóveda del templo, ocupa un alto trono. Sobre un plinto muy elevado, una columna con estrias helicoidales en la zona inferior del fuste y decoración vegetal en la superior, algo más retirada, otra con igual decoración, pero en sentido inverso. Entre ambas sobre escalinata de dos peldaños semicirculares cubiertos por rica alfombra con decoración de grandes motivos vegetales en dorado y azul sobre fondo crema, se alza el trono.

La reina Dido se sienta de perfil, y deja ver la parte superior del respaldo y el brazo en forma de

animal, sobre el que apoya su mano. Tras las columnas pesados cortinajes azules, de grandes pliegues quebrados, recogidos por un cordón en la zona superior.

Dido va ricamente ataviada con vestido azul, con ribete inferior de flores en dorado, que a la altura de las rodillas deja al descubierto una falda roja, rozagante, con pliegues amplios, que deja al descubierto uno de sus pies. Sobre sus hombros manto de moaré rojo con cuello de piel de armiño, que recoge bajo uno de sus brazos. Se peina con moño bajo. En una de sus manos sostiene el cetro y apoya la otra sobre el brazo del trono.

A la derecha, entre una masa de nubes, que ocultan el fondo de la escena, avanza Eneas, hasta detenerse a los pies de las gradas del trono y dirige su rostro hacia la reina. Con bigote, barba y cabellos cortos y blancos, se cubre con coraza ricamente adornada, faldellín con tiras de cuero y manto que cae sobre uno de sus hombros y deja el otro brazo al descubierto. Apoya una de sus manos sobre el corazón mientras habla.

Tras él un guerrero, con coraza y faldellín de mallas, se cubre las espaldas con manto de lana rojo de cuello con flecos. De perfil, apoya ambas manos en un bastón con actitud expectante, tal vez sea Acates, el compañero de Eneas.

Oculto en parte por éste, asoma un personaje barbado, cubierto por manto azul, que levanta sus manos en actitud de asombro.

Al fondo, entre Eneas y Dido, se divisan tres guerreros, con coraza y cascos y armados con lanzas.

En primer plano, ante las columnas situadas a la izquierda, dos damas sostienen un animado coloquio.

Una de ellas, de frente, ataviada con lujosa falda de brocado azul, con grandes piñas y motivos vegetales en crema, cuerpo de falda verde rematada en ondas galoneadas y con flecos, cubre sus hombros con manto del mismo material que la falda, forrado de azul. Lleva su cabello adornado con joyas.

La otra dama casi de espaldas, se vuelve hacia ella, lleva vestido azul rematado por ancha tira de encaje. Se cubre con traje con amplio escote en pico en la espalda y sujeto en el hombro y a la altura del codo por unos broches, es de tono dorado, ribeteado con galo ornado de pedrería. Se peina con moño cubierto por redecilla y sobre su frente un adorno de plumas.

La conservación es regular.

Se expone en el Museo de Santa Cruz, depositado por la Catedral, en la sección de Bellas Artes sala V.

Tapiz n.º 3: El banquete.

Serie: Historia de Dido y Eneas.

Cartones: Desconocido.

Tapicero: Jean Raet.

Taller: Bruselas.

Tamaño:

Materia: Lana y seda.

El episodio representado en este tapiz se relata en el libro primero de la Eneida y es continuación de la escena que figura en el tapiz anterior.

Después de escuchar las palabras de Eneas, la reina Dido le conduce a su palacio "se decora el interior del palacio, que resplandece en todo el esplendor real, en el centro se prepara el banquete".

En el interior del palacio, ante unos cortinajes recogidos en los laterales que permiten ver parte de las columnas y de los muros de la estancia, se dispone la mesa cubierta por un mantel sobre el que reposan una copa de metal y un cuenco.

A ambos lados de la misma se sientan Dido y Eneas. Este en un rico trono de madera dorada con las patas y el respaldo en forma de volutas, viste coraza, faldellín y manto sujeto al hombro.

Dido se sienta frente a él ataviada con túnica azul y manto rojizo con amplio cuello de armiño y collar, de su moño parte un velo que flota a sus espaldas.

Como continua el relato de la Eneida, Eneas envia a buscar a su hijo y le manda llevar ricos presentes y trofeos de la destruida Troya, un manto y un velo, cetro, collar y corona y ofrece sus presentes a la reina, momento que se recoge en el tapiz.

Cupido, que por designio de Venus había adoptado la figura de Ascanio, hijo de Eneas, para inflar de amor el corazón de la reina, se presenta ante esta para entregarle los mencionados presentes.

En el lado derecho del tapiz, junto a Cupido, un hombre se inclina hacia delante llevando un manto en sus brazos, le acompañan otros dos, uno de ellos agachado, llevando ricas vasijas metálicas.

Sobre sus cabezas se alzan las antorchas que portan los servidores.

En la zona izquierda del tapiz, una joven ricamente ataviada, avanza hacia el centro de la estancia, entre los cortinajes situados a su espalda asoma la cabeza un servidor que porta, con sus brazos elevados, una vasija.

En el centro del tapiz junto a la mesa se divisa la cabeza de un muchacho y varias antorchas encendidas. Al fondo de la estancia varios personajes contemplan la escena desde un balcón.

En primer plano, sobre el suelo, una cesta conteniendo varios recipientes, botellas y jarros, a la izquierda y a la derecha se ven dos vasijas metálicas, indicando los presentes ofrecidos por Eneas a la

reina Dido.

Como se indica en la Eneida, lujosos cortinajes adornan la sala.

Se guarda en la Catedral de Toledo.

Tapiz n.º 4: Dido y Ana.

Serie: Historia de Dido y Eneas.

Cartones: Desconocido.

Tapicero: Jaen Raet.

Taller: Bruselas.

Tamaño: 4 × 3,13 m.

Materia: Lana y seda.

Composición vertical, en la que se representa el episodio narrado en el libro IV de la Eneida 6-31 la conversación de Dido con su hermana Ana, a quien confía su amor a Eneas y esta alienta su pasión.

La escena se desarrolla en el interior del palacio. A la derecha del tapiz, se alzan tres columnas sobre altos plintos, con basas molduradas fuste con hojas de acanto en la zona inferior, estrias helicoidales y parte superior con hojas de acanto y decoración vegetal. Los capiteles quedan ocultos por un dosel de tejido que caen formando ondas de las que penden borlas y pesados cortinajes plegados y recogidos con un cordón.

Al fondo arco por el que se accede a la estancia y sobre éste, en el paramento, ventana circular con rejas. Arco y ventana se interrumpen por la cenefa izquierda del tapiz.

A la derecha, ante los cortinajes, en primer plano, Dido se sienta en un sillón de respaldo muy alto, pata en forma de columna salomónica, brazo rematado en voluta y asiento recubierto por cojín del que pende una gran borla.

Dido ricamente ataviada con túnica azul, de grandes pliegues quebrados, que deja al descubierto las puntas de sus pies y se remata por estrecha greca de flores. Sus puños se ciñen con sendas pulseras. Sobre sus hombros cae un rico manto de piel de armiño con forro muaré rojo y cuello de borde perfilado por orla de pedrería y sujeto por un broche. Se adorna con cintas. Posa una de sus manos en la rodilla y con la otra apoyada en el brazo del sillón sostiene el cetro. Bajo sus pies, calzados con sandalias, un escabel tapizado de rojo.

Frente a Dido, su hermana Ana, sentada en una banqueta de patas con estrías helicoidales, viste túnica verdosa con mangas largas ajustadas en los puños con pulseras, cae al suelo en amplios pliegues y deja al descubierto uno de sus pies calzado con sandalia. Sobre éste, vestido de tono dorado con ancha greca inferior decorada con motivos geométricos y pedrería, las mangas son anchas y el escote amplio. En torno a la garganta un collar. Apoya una de sus manos en la banqueta y extiende el otro brazo hacia su hermana.

Ambas, de perfil y enfrentadas, parecen sostener un animado coloquio.

El suelo se cubre con rica alfombra con grandes motivos vegetales en crema y azul.

Se expone en el Museo de Santa Cruz, depositado por la Catedral de Toledo, en la sala VI de la Sección de Bellas Artes.

Tapiz n.º 5: Juno y Venus en la nubes.

Serie: Historia de Dido y Eneas.

Cartones: Desconocido.

Tapicero: Jean Raet.

Taller: Bruselas.

Tamaño: 4 × 3,80 m.

Materia: Lana y seda.

En este tapiz se relata el encuentro de las diosas Juno y Venus, referido en el libro cuarto de la Eneida 9-125 y aquella propone a ésta poner fin a su rivalidad uniendo los destinos de Dido y Eneas mediante el matrimonio de ambos y que exista una ciudad formada por tirios y fugitivos de Troya.

La escena se desarrolla entre nubes azuladas en la zona inferior y sobre fondo de cielo nuboso.

A la izquierda, ocupando las dos terceras partes del campo decorativo, apoyada en un lujoso carro dorado, perfilado por molduras rematadas en volutas y decorado con hojas de acanto. El eje de las ruedas tiene forma de flor y el círculo está ornado con piedras ovaladas y rectangulares. Venus se sienta sobre el borde. Viste túnica azul que deja sus piernas descubiertas desde las rodillas, un manto crema cae sobre su espalda, cubriendo sus faldas. Apoya una de sus manos en la rodilla y con la otra sostiene el borde de su manto.

A su lado, Cupido en actitud indolente con las piernas cruzadas, semicubierto con manto azul tras el que asoman sus alas, porta en una de sus manos un arco.

A la derecha, en pie se yergue la diosa Juno, con túnica orlada con cenefa y sobre ésta otra más corta, se cubre con manto crema, con motivos vegetales en azul y greca de pedrería con pequeñas borlas colgando, extiende hacia adelante una de sus manos mientras apoya la otra en su cadera.

Ambas peinan moños trenzados sujetos con cintas.

De perfil, ambas diosas se enfrentan, Juno acompañada por su símbolo, el pavo real, parece hablar, mientras que Venus escucha en actitud meditativa.

Las proporciones de Juno son más airoosas, tal vez por estar de pie y no ser visibles sus piernas, siendo las de Venus fuertes y musculosas.

Los rasgos de las fisonomías están muy abocetados, contrastando los personajes de Venus y Cupido con las graciosas facciones de ambos en el tapiz del encuentro de Venus y Eneas.

En primer plano, a la izquierda, un manojo de hojas en azul y verde.

La conservación del tapiz es regular.

Se guarda en la Catedral de Toledo.

Tapiz n.º 6: Mercurio y Eneas.

Serie: Historia de Dido y Eneas.

Cartones: Desconocido.

Tapicero: Jean Raet.

Taller: Bruselas.

Tamaño: 4 × 3,50 m.

Materia: Lana y seda.

El episodio representado en este tapiz, se refiere en el libro IV de la Eneida, 219; Júpiter envía a Mercurio como mensajero ante Eneas para que hable con él y le lleve con los vientos sus mensajes, para que no se detenga en un país enemigo y prosiga su camino hacia Italia.

Este encuentra a Eneas levantando murallas y edificando casas.

La escena se desarrolla ante las columnatas por las que se accedería a un edificio situado a la derecha del tapiz, ante las cuales se sitúa Eneas, de barba y bigote castaños, así como la cabellera corta y rizada, con coraza azulada, faldellín con tiras de cuero y manto, que le regaló la reina Dido y como se indica en la Eneida, pende de sus hombros. Se sujeta con un broche, es de tono amarillento y con cenefa. Se apoya en un bastón y la otra mano en la cadera.

De perfil y en pie, parece escuchar las palabras que le dirige Mercurio, en la zona izquierda del tapiz, que ocupa casi por completo con coraza azul y manto amarillo pendiente de uno de sus brazos, del que cae un extremo

que parece flotar.

Como se lee en la Eneida, calza las sandalias de oro, las que con sus alas, tan rápidas como el viento, le llevan por encima de las aguas y de la tierra. Porta en sus manos extendidas hacia atrás "la vara, con la que da y quita el sueño y vuelve a abrir los ojos cerrados por la muerte". Se apoya en la punta de uno de sus pies, y extiende su brazo libre hacia delante transmitiendo su mensaje a Eneas: "te has olvidado de tu reino y de tus destinos. El mismo rey de los dioses me envía desde el luminoso Olimpo a tí, el que rige con su voluntad el cielo y la tierra. El en persona me ha ordenado que te traiga su mandato a través de los veloces vientos. ¿Qué piensas?, ¿con qué esperanza pasas tus ocios en las tierras de Libia? Si ningún honor de tantas grandezas te conmueve (si tú no trabajas por tu propia gloria), mira a Ascanio, que se hace un hombre, la esperanza de tu heredero Iulo, a quien le son debidos el reino de Italia y la tierra romana".

A la derecha a las orillas del mar una densa arboleda continua tras las columnas, en primer plano, numerosa vegetación cubre el suelo.

Al fondo a la izquierda en la lejanía se divisan las naves de la flota de Eneas.

Se guarda en la Catedral de Toledo.

Tapiz n.º 7: Muerte de Dido.

Serie: Historia de Dido y Eneas.

Cartones; Desconocido.

Tapicero: Jean Raet.

Taller: Bruselas.

Tamaño:

Materia: Lana y seda.

En este tapiz se relata el pasaje de la Eneida, del libro cuarto 554 en el que Dido, tras la noticia de la partida de Eneas, aterrorizada por su destino invoca la muerte, y ve cuando pone sobre los altares, que el agua sagrada se torna negra y que el vino se convierte en sangre siniestra.

Dido, vencida por el dolor se encoleriza y decide morir y ordena a su hermana Ana que levante en el interior del palacio una pira bajo el cielo y coloque las armas de Eneas, que dejó colgadas en el aposento todas sus prendas y el lecho conyugal.

En la zona izquierda del tapiz, sobre una mesa se ve el lecho, oculto en parte por la cenefa de la pieza con su colcha sobre la que reposa la armadura y los objetos de Eneas.

Bajo la mesa se amontonan los troncos de la hoguera de la que se elevan las llamas y una enorme humareda ~~que~~ invade toda la estancia de la que solo se aprecia una columna, en el lado derecho del tapiz, sobre un alto plinto, en torno a la cual se enrosca una guirnalda de

laurel.

Cuando la reina Dido observa que se aleja la flota de Eneas penetra en el interior del palacio y sube furibunda los altos escalones de la pira y desenvaina la espada del troyano.

En el centro del tapiz, en pie y de frente, con túnica y vestidura decorada con ancha greca, de manga corta recogida sobre el codo por una cinta de pedrería y el manto envolviendo uno de sus brazos y flota a su espalda movido por el viento.

Lleva suelta su larga cabellera, con uno de sus brazos levantado, empuña la espada y con el otro derrama el contenido de una jarra sobre el suelo.

NOTAS:

- (1) Torra, L.; Hombria, A.; Domingo, T.: Op. cit., pág. 179.
- (2) Torra, L.; Hombria, A.; Domingo, T.: Op. cit., pág. 32.
- (3) Cedillo, Conde de.: Catálogo. Nº
- (4) Tapisseries flamandes d'Espagne. Musées des Beaux Arts Gand. Gante 1959, pág. 15.
- (5) Tomson, W.G.: Op. cit., pág. 378-379.

CAP. XV. HISTORIA DE ALEJANDRO

ANTECEDENTES E ICONOGRAFIA DE LA SERIE

La serie de la "Historia de Alejandro Magno" consta de seis tapices.

Los héroes de la antigüedad como ejemplos de virtudes o cualidades morales y sus hazañas, se representan en numerosas series de tapicerías ya desde la Edad Media. En esta época tienen su principal fuente de inspiración en los denominados "Nueve Paladines", personajes sacados de la Biblia (Josué, David y Judas Macabeo), del paganismo (Héctor de Troya, Alejandro y Julio César) y de la Edad Media (Arturo, Carlomagno y Godofredo de Bouillon), considerados como modelos de caballeros.

Entre todos, el que alcanza mayor popularidad es Alejandro Magno. Su historia se relata en miniaturas, tapicerías y frescos. Sus aventuras fantásticas se basan en las "novelas de Alejandro". Los tapices refieren sus expediciones a los confines de la tierra, conquistando monstruos y explorando las alturas y las profundidades del mar (1). Innumerables manuscritos en diversas lenguas conservan la memoria de este rey como conquistador de pueblos, países, animales, aire, mar y mujeres (2).

Entre las tapicerías de fines de la Edad Media se puede citar una serie de la "Historia de Alejandro" comprada por Felipe el Bueno, duque de Borgoña, a Pasquier Grenier; dos paños de ésta tal vez sean los que se conservan en el Palacio Doria de Roma.

La figura de Alejandro Magno también aparece en diversas tapicerías como en el "triunfo de la Fortaleza" de la "serie de las siete virtudes" o en el "triunfo de

la Fama".

En los siglos XVI y XVII, los relatos fabulosos dejarán paso a la narración de la historia de sus campañas militares, según los escritos de Curtius Rufus, Plutarco y Diodoro (3), se exalta su humanidad y se le considera como un hombre ideal, de nobles cualidades (4).

Son varias las series tejidas en el siglo XVI en los talleres flamencos de Audenarde, Enghien, Amsterdam y Delf. En el Museum of Fine Arts de Boston se conserva un tapiz denominado "Alejandro rehusando el agua" (5).

En el palacio de Oriente de Madrid, existe una serie de la "Historia de Alejandro" que consta de once paños, debidos a los cartones de un seguidor de Michael Coxcie, con los monogramas de Jakob Geubels, Jan Raes y Andrés Blommaert (6).

Con los mismos cartones de la serie mencionada anteriormente hay otra en la colegiata de Pastrana.

En Viena se conservan cinco series de la "Historia de Alejandro" realizadas a fines del siglo XVI y comienzos del siglo XVII.

En el siglo XVII, la historia de Alejandro Magno sigue teniendo gran éxito, realizándose varias versiones una de ellas con cartones de Le Brun, para los talleres de los Gobelinos, por encargo de Luis XIV, y que se ejecutaron también en las manufacturas flamencas, donde llegan a través de grabados de artistas como Gerard Edelinck, Gerard Audran y Sebastian Le Clerc, que sirven

de modelo a Gerard Peemens para la serie de Wurtzburg para la versión realizada por Jean François van den Hecke (7).

Anteriores a los cartones de Le Brun y también muy populares son los debidos a Jordaens. Son ocho y con ellos se tejen los tapices de la "Historia de Alejandro Magno" del Museo de Santa Cruz de Toledo.

Los ocho tapices son los siguientes:

- 1º. Alejandro salvado de las aguas del rio Cydnus.
- 2º. Alejandro herido en la batalla de Issus.
- 3º. Alejandro y Hephaiston consuelan a la familia de Dario.
- 4º. Alejandro recibe la rendición de una ciudad.
- 5º. Alejandro y la mujer de Spitamenes.
- 6º. Alejandro armado y adorado como un dios por su pueblo.
- 7º. Alejandro matando al león.
- 8º. Despliegue de tropas en un paisaje.

Según R. d'Hulst, la primera edición se teje en Bruselas hacia 1697 y pertenecía a Cosme III de Médicis. Hacia 1920 cuatro paños fueron adquiridos por G. Zerega; uno de ellos lo compra la ciudad de Milán para el palacio Marino. El paño de "Alejandro matando al león" figura en la colección de la princesa Borghese Caraman-Chimay en Roma y otro pertenece a W. Guggenheim, éste último lleva la marca de Jacob Geubels. I. (8).

Una segunda serie de ocho piezas obra de Jan Leyniers está en el Palacio Chigi de Roma, de una tercera del

mismo licero con diferente orla se conservan cuatro piezas: "Alejandro herido en la batalla de Issus" y "Alejandro matando al león" en posesión de la reina Isabel II de Inglaterra en Holyrood House, Edinburgo, "Alejandro salvado de las aguas del Cydnus", en el Museo de Bucarest y otro vendido en Berlín en 1935.

De la serie tejida por Jan Leyniers se conserva el tapiz "Alejandro y Hephaiston consolando a la familia de Dario" en el Philadelphia Museum of Art. En 1928 Mrs. Fanny Unander-Scharin de Estocolmo poseía otra pieza del mismo tema.

Una serie completa más tardía y de inferior calidad está en la Galeria Alberoni de Piasenza. Una pieza titulada "Alejandro recibiendo la rendición de una ciudad" con marcas de A. van Dries en 1920 estaba en las Galerias Welbeck de Cardiff.

La serie del Museo de Santa Cruz, incompleta, consta de los siguientes tapices:

- 1°. Alejandro salvado de las aguas del rio Cydnus.
- 2°. Alejandro herido en la batalla de Issus.
- 3°. Alejandro recibiendo la rendición de una ciudad.
- 4°. Alejandro y la mujer de Spitamenes.
- 5°. Alejandro armado y adorado como un dios por su pueblo.
- 6°. Alejandro matando al león.

Esta serie fue donada a la iglesia de San Vicente de Toledo, según consta en un libro de inventarios conservado en el archivo diocesano y publicado por

Hilario Gonzalez (9), por los albaceas y testamentarios de Don Francisco Fernández de Madrid y Rojibal, canónigo y dignidad mayor de la catedral en 1802.

D. Hilario Gonzalez, que los publica brevemente, da otra identificación de las piezas: en el primero que menciona señala el paralelismo de la escena representada con un motivo del tapiz de "la reconstitución del sepulcro de Ciro" de la Casa Real: "la muerte de Polímaco", el segundo opina que podría figurar "la sumisión de los Reyes de Chipre y Fenicia", el tercero y cuarto indica "sin que pretendamos acertar, por falta de datos suficientes, nos recuerdan la familia de Dario a los pies de Alejandro y la batalla de Ipso", el quinto "recuerda lo aficionado que fue el personaje en su juventud a la caza de leones" y el sexto "representa la decapitación de Besso, mandada ejecutar por Alejandro en las cercanías del Oxo" (10).

Bajo estas denominaciones figuran los tapices en las guías del Museo (11).

En 1916, la Parroquia de San Nicolás los deposita en el Museo de Santa Cruz. En 1990 son adquiridos por el Ministerio de Cultura.

Para algunos de los episodios relatados en los tapices el pintor se inspira en las "Vidas paralelas" de Plutarco.

Las escenas representadas en los paños conservados en el Museo de Santa Cruz transcurren la mayoría al aire libre aunque el fondo de paisaje sólo es visible en la

"cacería del león", y en menor medida en el tapiz de la "rendición de una ciudad". En el primero de la serie la acción transcurre en un río. En "la batalla de Issos", los personajes ocultan casi totalmente el fondo de la pieza, la única referencia a la naturaleza viene dada por las aguas del río visibles en primer término.

En el paño de "Alejandro adorado como un dios", se vislumbra el fondo de paisaje tras el séquito del rey, mientras que el resto de los personajes se sitúan ante un edificio.

El número de personas varía de unas piezas a otras, siendo menor en los tapices más pequeños, cinco o seis y mayor en los otros, sobre todo en la escena de la batalla de Issos.

En el episodio de "Alejandro y la mujer de Spitámenes" se desarrolla en un interior figurado únicamente por una alfombra y unos cortinajes.

CARTONISTAS Y TAPICEROS QUE TEJIERON LA SERIE

Como ya se ha dicho, el autor de los cartones es Jacob Jordaens, nacido en Amberes en 1593.

Después de Rubens, fue el pintor de cartones para tapices más destacado del siglo XVII, y como señala Roger d'Hulst, esta actividad ocupa un lugar muy importante dentro de la totalidad de su obra pictórica.

Se forma como pintor al temple aunque también realizó pintura al óleo. Es difícil precisar cuando comienza a ejecutar cartones para tapices, en opinión de R. d'Hulst no fue antes de 1635, y siguió pintándolos hasta 1660 o quizás más tarde (12).

La primera información escrita sobre dicha actividad data de 1644-1647.

Todos los cartones que realizó corresponden a series o conjuntos, y parece haber utilizado el papel en todos ellos. Algunos se han conservado, otros se conocen por los documentos.

Entre sus primeras obras está la "Historia de Ulises", que narra diferentes episodios tomados de la Odisea y que simbolizan la victoria de un hombre virtuoso sobre las fuerzas del diablo (13). Con este mismo tema se tejen numerosos tapices en las manufacturas flamencas en los siglos XVI y XVII. Pintó estos cartones entre 1630-1635; se realizaron por lo menos dos versiones aunque no se sabe de cuantas piezas constaba, pues no han llegado completas hasta nuestros

días. La primera se conserva en el Quirinal (Roma) y en Turin y la segunda tejida por G. van der Strecken y J. van Leefdael, fue comprada por Carlos Manuel II duque de Saboya y no fue tejida antes de 1665-66. La serie original constaría de más de siete paños.

Los cartones de la "Historia de Alejandro" se datan hacia 1630-1635.

La serie de "escenas de la vida campestre", tuvo gran éxito. Pinta los cartones hacia 1635, y de ella se tejieron varias versiones. Completas se conservan una en Hardwick Hall (Derbyshire) y otra en Viena. La primera obra de los talleres de Jacob Geubels, Catherine van den Eynde y Conrad van der Bruggen y la segunda realizada por este último y Henry Reidams.

Consta de ocho piezas, que cantan las alabanzas de la vida campesina, la caza, la mesa bien repleta y los juegos amorosos.

En 1644 Jordaens se compromete a facilitar a François van Cotthem, Jean Cordys y Boudouin van Beveren una serie de cartones para tapices sobre los Proverbios.

En 1647, esta serie de ocho paños es comprada por el archiduque Leopoldo Guillermo, gobernador de los países Bajos españoles y actualmente se conserva en el castillo Hluboká en Checoslovaquia. Existe otra versión en el Museo diocesano de Tarragona (14).

En ella se combina la animación con la quietud de la vida cotidiana, el humor con la seriedad, y las ideas

abstractas con las formas naturalistas (15). En algunos casos, Jordaens usa composiciones previas para la ilustración de estos Proverbios.

De esta serie se conservan dos cartones que pertenecen al Louvre.

En 1658, Jacob van Meurs publica un volumen ilustrado por Abraham van Diepenbeeck titulado "La methode nouvelle et invention extraordinaire de dresser les chevaux.. par.. prince Guillaume et compte de Newcastle", traducción de la obra inglesa de William Cavendish, que inspiran una serie de tapicerías destinadas a explicar los "ejercicios ecuestres", así, en 1652 realiza dos cartones en papel, de "ejercicios ecuestres" tejidas por Henry Reidams y Everad Leyniers.

En 1654 éstos reciben un nuevo encargo, en esta ocasión de siete piezas, con cartones de Jordaens, y en 1666, Leopoldo I con motivo de su matrimonio con Margarita Teresa de España, compra una serie de ocho piezas con el mismo tema.

Jordaens realizó también los cartones de una serie de "mujeres famosas", de la que no se conserva ningún ejemplar. Serían "Marco Antonio y Cleopatra", "Salomón y la reina de Saba", "David y Abigail", "Artemisa y Mausolus", "Judith y Holofernes", "Dido y Iarbas", "Semíramis reina de Babilonia" y "Ester y Asuero". Este tema, popular en el siglo XVII, se derivaría de los "Nueve paladines femeninos" que figuran en los tapices del siglo XIV (16).

En varias ocasiones, Jordaens reutiliza y adapta antiguas composiciones para nuevos motivos, y así lo hizo con los cartones de las "mujeres famosas", que simplificados iconográficamente, se transformaron en ilustraciones de los "Proverbios".

Otro de los "Nueve paladines" es Carlomagno, Jordaens diseña también los cartones de la "Historia de Carlomagno", hacia 1660; no se conoce el número de piezas de que constaba, pues no ha llegado ninguna versión completa hasta nuestros días.

Una serie tejida en Bruselas por M. Roelants se conserva en Rockoxhuis, Amberes.

Jordaens completa además, otras series de cartones de Rubens, como la "Historia de Aquiles" o "escenas de caza".

Se conservan pocos cartones diseñados por él. Algunas series se conocen solamente por las fuentes documentales como la "Historia de Jeroboan" o la "Historia de Herse".

El taller de Jordaens fue muy importante, y después de la muerte de Rubens se convirtió en el primero de los Países Bajos. El trabajo estaba organizado en equipo, lo que restó calidad a una producción basada en procedimientos casi industriales (17).

Sin embargo, la contribución de este pintor al arte de la tapicería tuvo gran importancia, dedicándole gran parte de su obra y abarcando una producción con diversas temas, religiosos, mitológicos, históricos, alegóricos y

escenas de género, llegando a ser uno de los más importantes diseñadores de cartones de tapices del segundo y tercer cuarto del siglo XVII.

Los tapices llevan la marca de A. V. Dries, Andreas van den Dries o Driessche, activo en 1635, todavía vivía en 1671. Con sus marcas se conservan dos tapices de una serie existente en las colecciones del estado austriaco, el resto lleva el nombre de Mathias Provoost. En Singleton Abbey, se conserva un paño de "Alejandro el Grande con Dario", vendido en 1919 con el nombre de este tapicero.

ORLAS

La orla está delimitada por un orillo azul. A manera de un marco, sobre un fondo crema, guirnalda de flores y frutos: peras, manzanas, alcachofas, cerezas, uvas, calabazas, racimos de uvas y distintas clases de flores.

Sobre ellas se distribuyen diversos animales, ardillas, pavos reales, loros, perros.

Los colores empleados son el verde, crema azul, rojo y marrón.

La guirnalda desborda su fondo y se extiende en algunas zonas sobre el orillo.

Este tipo de orlas de guirnaldas de flores y frutos se emplean ya a mediados del siglo XVI.

Similares a ésta son las de la serie de "Alejandro Magno" también con cartones de Jordaens, que se conservan en el Museo de Santa Cruz de Toledo.

DESCRIPCIÓN DE LA SERIE

Tapiz n.º 1: Alejandro salvado de las aguas del río
Cydnus.

Serie: Historia de Alejandro.

Cartones: Jacob Jordaens.

Tapicero: A. V. Dries.

Taller: Bruselas.

Tamaño: 3,74 × 3,12 m.

Materia: Lana y seda.

Composición vertical, en primer plano, discurren las aguas azules del río en el que flota a la izquierda una barca, oculta casi totalmente por la cenefa del tapiz. En ella dos hombres, uno sentado vuelto de espaldas con el torso desnudo y el manto crema envuelto en torno a la cintura y el otro situado tras él en pie se cubre totalmente con un manto azul, ambos con cabello y barba castaños.

Entre ambos sacan de las aguas del río, asiéndole por los brazos, a un guerrero con coraza azul acero decorada por menudas estrellas doradas, hombreras doradas, faldellin crema y casco azul con un grifo dorado. Su mano y su pierna izquierda están sumergidas en el río, mientras que un personaje, semidesnudo y agachado, le agarra la otra pierna intentando junto con los otros dos hombres, introducir el cuerpo en la barca.

Tras ellos un anciano con manto azul se apoya en la barca con las manos juntas contemplando la escena, más retrasada se divisa la cabeza de un anciano con barba y cabellos blancos, que rema con sus dos manos.

En el cielo una gran masa de nubes cubren todo el fondo del tapiz, y se confunden con las aguas del río.

El episodio narrado en este tapiz se relata muy brevemente en las vidas paralelas de Plutarco, cap. 13, quién sólo indica que Alejandro se detuvo en la Cilicia al haber enfermado por haberse bañado en las aguas heladas del río Cidno.

Se exhibe en la sala VII de la Sección de Bellas Artes del Museo de Santa Cruz.

Tapiz n.º 2: Alejandro herido en la batalla de Issus.

Serie: Historia de Alejandro.

Cartones: Jacob Jordaens.

Tapicero: A. V. Dries.

Taller: Bruselas.

Tamaño: 3,80 × 5,65 m.

Materia: Lana y seda.

La escena representa una encarnizada batalla librada en las márgenes de un río, que fluye en la esquina derecha del tapiz. Por él navega una nave, oculta en parte por la cenefa, de la que sólo se ve la proa y parte del palo y de la vela, en ella van un hombre semidesnudo, cubierta su cintura por un manto azul, que levanta en sus manos sendas piedras, dispuesto a arrojarlas, por el otro lado de la borda un guerrero, con coraza, faldellin y casco, sostiene con las dos manos un pedrusco como arma arrojadiza, mas retrasada asoma la cabeza un joven empuñando un cuchillo y tras su cabeza asoman unas lanzas.

Por el costado opuesto de la embarcación, un hombre de barba y cabello castaño, con el torso descubierto y manto azul en torno a la cintura sostiene por la pierna a otro que yace de bruces sobre el agua. A su lado avanza un soldado, con coraza de láminas, faldellin azul y casco, que porta un escudo en uno de sus brazos y con el otro empuña una espada levantada en alto.

A la derecha, en primer término, parte de una barca, por la que asoma el torso de un hombre cubierto por túnica salmón.

A las orillas del río se desarrolla un denodado combate con un confuso montón de cuerpos que con los caballos ocupan todo el campo del tapiz, permitiendo apenas divisar el cielo.

A la izquierda del tapiz, ocultos en parte por la cenefa, cabalga un grupo de guerreros dispuestos en diagonal, el primero con coraza y manto verde sobre caballo blanco empuña una espada y porta un estandarte. A continuación sobre caballo castaño asoma la cabeza de otro, después se divisa un casco empenachado y finalmente sobre caballo castaño, un guerrero del que sólo se aprecia la cabeza portando un lábaro. Tras ellos se divisan las puntas de unas lanzas y un estandarte.

En el centro de la composición, Alejandro Magno, ataviado con coraza, manto amarillo, que cae sobre su espalda y cubre la grupa de su caballo, y casco con penacho de plumas, cabalga sobre su caballo que atraviesa en diagonal en el centro del paño, con una de sus manos sostiene una espada oculta por la cenefa superior y lucha con un joven musculoso y semidesnudo, cubierto tan sólo por un manto que cae sobre uno de sus hombros, la espada y parte delantera del cuerpo, en uno de sus brazos levantados sujeta un escudo y con la otra dirige su espada hacia el cuerpo de Alejandro.

En primer plano, a la izquierda asoma tras la cenefa el torso de un guerrero que empuña un puñal dispuesto a clavarlo sobre el cuerpo de otro con coraza y manto rojo, que cae de un caballo derribado en tierra. Tras éste un joven con túnica azul tira de las riendas de un caballo, del que apenas se ve la cabeza. Ante él un

guerrero blande una espada.

En confuso montón yacen en el suelo varios cuerpos, algunos con vestimenta guerrera.

La única referencia al paisaje viene dada por el río y un pequeño fragmento del suelo tapizado de césped.

La batalla de Issus es relatada por Plutarco en el capítulo 19 de sus "Vidas paralelas": " La fortuna, pues, le preparó este lugar a Alejandro, pero él, por su parte, procuró también ayudar a la fortuna, disponiendo las cosas del modo mejor posible para el vencimiento, pues siendo muy inferior a tanto número de bárbaros, no sólo no se dejó envolver, sino que, extendiendo su ala derecha sobre la izquierda de aquéllos, llegó a formar semicírculo, y obligó a la fuga a los que tenía al frente, peleando entre los primeros; tanto, que fue herido de una cuchillada en un muslo, según dice Cares, por Darío, habiendo venido ambos a las manos; pero el mismo Alejandro, escribiendo en Antípatro acerca de esta batalla, no dijo quién hubiese sido el que le hirió, sino que había salido herido de una cuchillada en un muslo, sin que hubiese tenido la herida malas resultas. Habiendo conseguido una señalada victoria, con muerte de más de ciento diez mil hombres".

Se exhibe en la sala VIII de la Sección de Bellas Artes del Museo de Santa Cruz.

Tapiz n.º 3: Alejandro recibiendo la rendición de una ciudad.

Serie: Historia de Alejandro.

Cartones: Jacob Jordaens.

Tapicero: A. V. Dries.

Taller: Bruselas.

Tamaño: 3,65 × 4,70 m.

Materia: Lana y seda.

La figura de Alejandro Magno centra la escena en primer plano, de pie y de perfil vuelto hacia la derecha, una amplia capa cubre su torso y cae por la espalda, dejando al descubierto el faldellín crema protegido por tiras de cuero, lleva casco con penacho de plumas y corona de laurel.

Uno de sus brazos extendido señala a la izquierda de la composición hacia su caballo blanco ricamente enjaezado sobre el que cabalga un niño que viste túnica verde, con la cabeza vuelta para contemplar un mono que apoya sus manos sobre el lomo del caballo. A su lado camina un guerrero; se dirige hacia la derecha, con faldellín rojo y coraza azul de adornos dorados, destocado, sostiene en su mano un casco y con la otra sujeta la cabeza del caballo.

A la derecha, al fondo, se divisa el friso de un edificio sustentado por cariátides; ante él un grupo dispuesto en diagonal y formado por cuatro personajes, un anciano con barba y cabellos blancos arrodillado, con túnica crema sostiene en su mano una espada, mientras un casco reposa a sus pies, semioculto tras él la cabeza de

un personaje barbado con cabello rizado y castaño presenta un escudo ricamente decorado con un águila y un busto de mujer.

Tras ellos en pie, semioculto por la cenefa, un anciano tapado por manto blanco y más retrasado un hombre con manto azul.

Detrás de Alejandro, un guerrero y un personaje cubierto por rico manto dorado.

La escena se desarrolla al aire libre, en primer plano matas de hojas. Bajo el caballo suelo cubierto de hierba. Horizonte muy bajo con cielo cubierto por masas de nubes que se confunden con el suelo.

Se exhibe en la sala VII de la Sección de Bellas Artes del Museo de Santa Cruz.

Tapiz n.º 4: Alejandro y la mujer de Spitámenes.

Serie: Historia de Alejandro.

Cartones: Jacob Jordaens.

Tapicero: A. V. Dries.

Taller: Bruselas.

Tamaño: 3,74 × 3,50 m.

Materia: Lana y seda.

El episodio de la vida de Alejandro, figurado en este tapiz, se identifica por R. d'Hulst como Alejandro y la mujer de Spitámenes.

La escena transcurre en un lujoso interior, con el suelo cubierto por una rica alfombra salmón decorada con motivos vegetales en azul y crema y greca de elipses azules con roseta crema inscrita. Sobre ella se alza un trono majestuoso dorado, decorado con un pez sobre el brazo y un águila con las alas explayadas posada sobre una bola rematando el respaldo. Dos cortinas azules con motivos dorados se recogen en la zona superior del tapiz, sobre un fondo azul muy oscuro.

A la derecha, en pie y de frente, Alejandro oculta en parte el trono, con coraza metálica y faldellín crema cubierto por tiras de cuero. Un manto amarillo cruza sobre su torso, tapando los brazos y cae sobre su espalda en pliegues quebrados. Flesiona uno de sus brazos. Con barba y melena castañas; ciñe sus sienes una corona de laurel.

Su rostro se dirige hacia dos mujeres situadas a la izquierda del tapiz, una de ellas en primer plano

suntuosamente ataviada con túnica crema ornada con franjas azules, zig-zag en crema y otras más finas en azul, dorado y azul, una capucha cubre sus cabellos y sostiene con sus brazos un rico manto azul con motivos vegetales dorados, forrado de armiño, que oculta sus faldas dejándolo únicamente al descubierto la cenefa con motivos ondulados en crema. Está de frente y vuelve su mirada hacia Alejandro.

Semioculta tras ella, la otra mujer viste túnica azul, manto rojo y se toca con velo blanco que oculta sus hombros. Con su brazo desnudo sostiene por los cabellos una cabeza humana de largas barbas castañas. También contempla al rey.

Detrás de Alejandro, sobre su hombro asoma la cabeza de un anciano y a su lado, a la derecha, otro en pie cubierto totalmente por un manto marrón de pliegues quebrados, con capucha que cubre sus cabellos, orlada de armiño.

A la derecha, en primer plano, un pebetero con tres patas rematadas en cabezas de carnero.

Según Hilaño Gonzalez representaría la decapitación del general Besso.

Se exhibe en la sala VII de la Sección de Bellas Artes del Museo de Santa Cruz.

Tapiz n.º 5: Alejandro armado y adorado como un dios por su pueblo.

Serie: Historia de Alejandro.

Cartones: Jacob Jordaens.

Tapicero: A. V. Dries.

Taller: Bruselas.

Tamaño: 3,80 × 6,50 m.

Materia: Lana y seda.

La composición se puede dividir en dos grupos, a la izquierda, casi en el centro sobre su caballo Bucefalo blanco, ricamente enjaezado y que se dirige hacia la izquierda, cabalga Alejandro Magno, cubierto por manto amarillo, uno de cuyos extremos flota al viento y que oculta la coraza; ciñe sus sienes una corona dorada y extiende su brazo hacia el grupo situado a la derecha. Sostiene al caballo por las riendas un muchacho con túnica amarilla, que camina a su lado.

A la izquierda, junto a la cenefa y en primer plano, un guerrero, con coraza y manto amarillo, espada ceñida a la cintura y un objeto en la mano, a su lado un joven, cubierto por manto verde azulado, que deja al descubierto una túnica corta amarilla, ambos vueltos de perfil.

Tras ellos, cabalgan dos soldados, uno sobre caballo blanco, oculto en parte tras la cenefa, se tapa totalmente con un manto amarillo y porta un estandarte dorado; el otro sobre caballo castaño, de espaldas, se cubre con manto azul, ambos guerreros con casco empenachado.

El otro grupo se sitúa a la derecha del tapiz, ante los muros de un edificio con columnas fajadas. En primer plano un anciano arrodillado en actitud suplicante, con barba y cabellos blancos, cubierto con un manto azul que deja al descubierto los bordes de una túnica crema. Algo más retrasado y oculto en parte por el anciano, un hombre con túnica azul y manto dorado, con barbas castañas y tocado con rico turbante, lleva en sus manos una corona y un cetro.

Más retrasada aparece una joven ataviada con túnica azul verdosa, que lleva un niño en sus brazos y otro a su lado, más retrasadas, las cabezas de dos personajes, uno de ellos eleva una corona de laurel y el otro un objeto.

En el centro del grupo, un altar dorado con decoración de roleos y hojas de acanto, dispuestas en franjas en la zona superior e inferior, en las esquinas cabezas de carneros que sostienen guirnaldas de hojas. Ante él un hombre con el torso desnudo y manto azul que cubre uno de sus hombros y su cintura, porta sobre su espalda un jarro metálico, de cuerpo gallonado, cuello decorado con hileras de círculos, ancha boca moldurada con pico y asa serpentiforme.

Detrás del altar camina un anciano con larga túnica blanca y corona de laurel que lleva en sus manos un vaso metálico, a su lado se divisa la cabeza de un muchacho asimismo coronado de laurel.

En la esquina superior derecha asoman las cabezas de dos camellos.

Se exhibe en la sala VIII de la Sección de Bellas Artes del Museo de Santa Cruz.

Tapiz n.º 6: Alejandro matando al león.

Serie: Historia de Alejandro.

Cartones: Jacob Jordaens.

Tapicero: A. V. Dries.

Taller: Bruselas.

Tamaño: 3,77 × 3,94 m.

Materia: Lana y seda.

En el centro de la composición destaca la figura de Alejandro Magno, revestido de azul acero con adornos dorados, faldellin con tiras de cuero y manto amarillo, que cubre su cintura, cruza su pecho y se pliega en torno a su hombro, describiendo un círculo. Su extremo se eleva flotando, al viento. Lleva casco con penacho de pluma y ceñido por corona de laurel. Con el torso inclinado, levanta uno de sus brazos desnudo y musculoso blandiendo una espada, mientras que con la otra mano sostiene la cabeza de un león al que se dispone a matar con su arma.

El animal, en una postura forzada y antinatural, apoya sus cuartos traseros en el suelo, y vuelve los delanteros y la cabeza hacia el cielo.

A la izquierda asoma un caballo blanco, oculto en parte por la cenefa, tras él la cabeza de un guerrero cubierto por casco empenachado, que sostiene en su mano un arco. A su lado un joven con manto rojo. Ambos contemplan a Alejandro.

A la derecha, tras un árbol, otro guerrero, con coraza, casco y lanza.

Fondo de paisaje, con suelo ondulado. Casi en el centro un árbol cuya copa se oculta bajo la cenefa superior, tras él se divisa una arboleda al fondo.

A la derecha en primer plano, un árbol con el tronco recubierto por una enredadera y la copa semioculta por las cenefas lateral y superior. Tras él, al fondo, un grupo de árboles en menor tamaño.

Este episodio es relatado por Plutarco en el capítulo XL de sus "Vidas paralelas": "Tomó, pues, desde entonces con más empeño el atarearse y darse malos ratos en la milicia y en la caza, de manera que un embajador de Lacedemonia, que se halló presente cuando dio fin a un terrible león, "Muy bien, ¡oh Alejandro! - le dijo -, lidiar con un león sobre el reino".

Se exhibe en la sala VII de la Sección de Bellas Artes del Museo de Santa Cruz.

NOTAS:

- (1) Hulst, R.A.d'.: Jacob Jordaens. 1982, pág. 297.
- (2) Hulst, R.A.d'.: Op. cit., pág. 297.
- (3) Hulst, R.A.d'.: Op. cit., pág. 298.
- (4) Hulst, R.A.d'.: Op. cit., pág. 298.
- (5) Cavallo, . S.: Op. cit., pág. 120-121.
- (6) Junquera, P.; Herrero, C.: Op. cit., pág. 248.
- (7) Hulst, R.A.d'.: Tapisseries. Pág. 284.
- (8) Hulst, R.A.d'.: Jacob Jordaens, pág. 298.
- (9) González, H.: "Tapices de la Iglesia de San Vicente", en Boletín de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo, nº 4, Toledo 1919, pág. 149-151.
- (10) González, H.: Op. cit., pág. 149-151.
- (11) Revuelta, M.: Op. cit., pág.
- (12) Hulst, R.A.d'.: Jacob Jordaens, pág. 296.

- (13) Hulst, R.A.d'.: Jacob Jordaens, pág. 297,
- (14) Hulst, R.A.d'.: Jacob Jordaens, pág. 300.
- (15) Hulst, R.A.d'.: Jacob Jordaens, pág. 300.
- (16) Hulst, R.A.d'.: Jacob Jordaens, pág. 300.
- (17) Hulst, R.A.d'.: Tapisseries, pág. 278.

CAP. XVI. HISTORIA DE DAVID

ANTECEDENTES E ICONOGRAFIA DE LA SERIE

La serie de la Historia de David consta de tres tapices.

Los diversos episodios de la vida del rey David han servido de inspiración para la confección de tapicerías ya desde el siglo XV, relatando sus hazañas bélicas o bien sus amores con Betsabé.

La Catedral de Toledo, además de esta serie conserva un paño de comienzos del siglo XVI, con esta temática. Al estudiar dicha pieza se hizo mención a otras series existentes en los siglos XV y XVI.

En los inventarios de la colección real inglesa realizados en los siglos XVI y XVII figuran numerosos tapices con episodios de la vida de este rey.

En el siglo XVII, aunque las tapicerías inspiradas en el Antiguo Testamento pierden importancia, aun se tejen series sobre la vida del rey David o en las que figura este personaje como es el caso de un paño correspondiente a la "Batalla de las Navas" del taller de Jean Raes en el que aparece, entre escenas bíblicas David y Goliat.

Martin Reymbouts realiza una serie de ocho paños de la "Historia de David". En la ciudad de Oudenarde, el tapicero Andre van der Ende teje un paño con David y Jezabel.

En la serie del "Triunfo de la Eucaristía" con cartones de Rubens, figura el rey David.

Al no haber sido posible consultar los libros del Archivo de Obra y Fábrica de la Catedral de Toledo, no se ha podido localizar ningún dato referente a la compra de estos tapices.

Elias Tormo, que los estudia en 1905 (1) menciona dos piezas de la historia de David.

El conde de Cedillo también se refiere a ellos (2): serie de tres tapices en que se representan otras tantas escenas de la vida de David. Como orla, ambos lados sendas cariátides, una masculina y otra femenina. En el centro de la cenefa horizontal superior una cartela azul con el texto correspondiente al pasaje representado. Arte flamenco. Siglo XVII."

Estos tres paños deben pertenecer a una serie que constara de más tapices que los conservados pues los episodios que se relatan son muy distantes entre ellos y no guardan relación.

La escena representada en el primer tapiz relatada en el libro I de Samuel, recoge el momento en que Abigail aplaca la ira de David desatada contra su esposo.

En el segundo, David es coronado rey, y en el tercero se refiere un pasaje ocurrido al final de su vida, cuando éste hace rey a Salomón. Las escenas se explican en sus respectivas cartelas y si se exceptua la primera, interpretan de un modo libre el relato del Antiguo Testamento.

El número de personajes que figuran en cada tapiz varia, siendo mayor en el primero.

El rey David está representado de forma distinta en cada paño, de acuerdo con la escena que se relata en el primero, con atuendo guerrero, en el segundo con galas reales igual que en el último aunque aquí es ya un anciano.

Solo la primera escena transcurre al aire libre, las dos restantes se desarrollan en el templo y el palacio real respectivamente.

La indumentaria es similar a la de otros tapices contemporáneos a éstos.

Los colores predominantes son el crema, el verde y el azul.

CARTONISTAS Y TAPICEROS QUE TEJIERON LA SERIE

Se ignora quien puede ser el autor de los cartones. Las escenas están concebidas como si se desarrollaran en un escenario, como es frecuente en otros tapices de la época.

Los tapices carecen de marcas por lo que no se puede averiguar cual es el tapicero y el lugar en que se tejieron.

ORLAS

Las orlas laterales están constituidas por un atlante y una cariátide. El primero apoya la mano en su barbilla y con la otra sostiene una lira y la segunda posa su mano en el pecho y con la otra sujeta una trompeta. Sobre sus cabezas reposa el capitel que sostiene la cenefa superior o friso interrumpido en el centro por una cartela con leyendas y una guirnalda.

Carece de orla inferior.

Todo el tapiz va perfilado por un orillo.

DESCRIPCIÓN DE LA SERIE

Tapiz n.º 1: Abigail aplaca la ira de David.

Serie: Historia de David.

Tamaño: 3,75 × 4,0 m.

Rótulo:

ABIGAIL/PLACAT/IRAM/DAVIDIS/

El pasaje de la vida de David elegido por el pintor del cartón de este tapiz recoge el relato realizado en el I libro de Samuel, capítulo 25, en que tras la muerte de Samuel, David después de su entierro baja la estepa de Maón, donde tenía sus posesiones Nabal, esposo de Abigail, a quien David pide provisiones siendo respondido con malos modos por Nabal, ante lo cual David irritado quiere atacarlo. Abigail intenta aplacar la ira de David.

Este es el momento exacto retratado en el tapiz y que narra así el libro de Samuel: "Abigail reunió aprisa doscientos panes, dos pellejos de vino, cinco ovejas adobadas, treinta y cinco litros de trigo tostado, cien racimos de pasas y doscientos panes de higos; lo cargó todo sobre burros y ordenó a los criados: Id delante de mí, yo os guiaré... En cuanto vió a David, Abigail se bajó del burro y se postró ante él, rostro en tierra. Postrada a sus pies le dijo: La culpa es mia señor. Pero deja que hable tu servidora, escucha las palabras de tu servidora".

En el centro de la composición David montado sobre un caballo blanco está vuelto de perfil, sobre su atuendo guerrero lleva una capa sujeta al hombro mediante un

broche. Se toca con turbante y porta una espada.

Detrás de él dos guerreros parecen conservar; uno de ellos con manto y gorra con plumas y otro con casco empenachado portando una lanza.

Más retrasadas se divisan las cabezas de otros soldados, uno de ellos a caballo.

En la zona izquierda del tapiz frente a David, se arrodilla Abigail en actitud suplicante, ataviada con túnica crema con grandes motivos vegetales en azul, se cubre con velo. Le acompaña una criada también en actitud suplicante.

A su espalda el resto de los criados y el asno sobre el que montaba Abigail con gualdrapa azul.

El fondo del tapiz lo constituye una gran montaña sobre la que se divisa un grupo de árboles.

Se guarda en la Catedral de Toledo.

Tapiz n.º 2: David es coronado rey.

Serie: Historia de David.

Tamaño: 3,70 x 4 m.

Rótulo:

DAVID/LVDIT ET/REX CORONATUS.

El episodio de la vida de David relatado en esta cartela se refiere al segundo libro de Samuel en el capítulo 5: "Todas las tribus de Israel fueron a Hebrón a decirle a David: Aquí nos tienes. Somos de la misma sangre. Ya antes, cuando todavía era Saul nuestro rey, tú eras el verdadero general de Israel. El Señor le dijo "Tú pastorearás a mi pueblo, Israel; tú serás jefe de Israel". Fueron pues, a Hebrón todos los concejales de Israel para visitar al rey. El rey David hizo un pacto con ellos, en Hebrón, ante el Señor, y ellos ungieron a David rey de Israel. Tenía treinta años cuando empezó a reinar, y reinó cuarenta años; en Hebrón reinó sobre Judá siete años y medio, y en Jerusalén reinó treinta y tres años sobre Israel y Judá".

La escena transcurre en el interior del templo. En el frente, junto a un nicho con venera y separado de éste por una columna un vano con barandilla abalustrada, el suelo es de losetas.

El altar se situa en el ángulo izquierdo de la pieza cubierto por un mantel; ante él se arrodilla el rey envuelto en un manto crema con vuelto azul. Está de perfil mientras tañe el arpa.

A sus espaldas tres personajes. En primer plano arrodillado un anciano con manto crema sostiene en sus manos la corona y el cetro. Junto a él otro de largas barbas viste túnica azul y manto crema con amplio cuello de piel de armiño y parece conversar con el personaje situado a su lado envuelto en manto crema; ambos se tocan con turbantes. Tras ellos se divisan las cabezas de dos guerreros.

Fondo de cielo nuboso.

Se guarda en la Catedral de Toledo.

Tapiz n.º 3: Salomón es nombrado rey por orden David.

Serie: Historia de David.

Tamaño: 3,80 × 3,75 m.

Rótulo:

EX MANDATO/DAVIDIS FVIE SALOMON/FACTUS REX.

El episodio que se representa en este tapiz se relata en el libro I de los Reyes capítulo I.

Salomón por orden de David es proclamado rey como le había prometido a su madre Betsabé.

La secuencia que figura en el tapiz puede ser el momento en que, ya elegido rey Salomón y estando ya el rey David próximo a morir, este se presenta ante su padre quien le hace sus últimas recomendaciones.

En el interior de una estancia sobre su lecho, en la zona izquierda del paño, el rey David, revestido con manto blanco amarillento orlado con cenefa de pedrería y gran cuello de armiño.

A su lado se divisa la cabeza de un anciano. Frente al lecho, en el centro de la composición, de perfil, Salomón contempla a su padre. Se cubre con capa amarilla bordeada de armiño y con cuello igual en una de sus manos sostiene el cetro y en la otra la espada que pende de su cintura.

Tras él dos personajes ancianos en pie, uno de ellos con manto crema y el otro cubierta su cabeza por su

capa, ambos con largas barbas, contemplan la escena.

Sobre el lecho una cortina amarilla y junto a él una mesa cubierta por tapete azul sobre la que reposan la corona y el cetro del rey y su collar, una jarra y un vaso metálicos.

Se guarda en la Catedral de Toledo.

NOTAS:

(1) Tormo, E.: Op. cit., pág. 32.

(2) Cedillo, Conde de.: Catálogo., Nº 220.

CAP. XVII. HISTORIA DE SALOMÓN

ANTECEDENTES E ICONOGRAFIA DE LA SERIE

La serie de la historia de Salomón consta de seis tapices.

Dentro de los episodios del Antiguo Testamento las tapicerías basadas en la figura del Rey Salomón, no fueron tan populares como las dedicadas a su padre el rey David.

En el siglo XVI, aparece representado en varios tapices como en el paño de la "Anunciación" perteneciente a la serie de los llamados "Paños de oro" de la colección real española, junto con su madre Betsabé, en el paño del "Nacimiento de Cristo" con la reina de Saba y en el paño de la "Coronación de la Virgen" figuran los desposorios de Salomón.

En el tapiz de la "presentación en el templo" de la serie de la colección real española "Episodios de la vida de la Virgen" se representa a David y Salomón.

En la serie de "Las Moralidades" aparece en el tapiz "Exhortación a las Virtudes" asimismo se incluye en el paño "Triunfo de la Prudencia" de la serie el "Triunfo de las siete Virtudes", y en "Los Pecados Capitales" figura en el tapiz correspondiente a la "Lujuria".

En Hampton Court se conserva un tapiz del "Triunfo de Cupido" en el que entre los personajes victimas del amor se representa a Salomón.

En el siglo XV, con Salomón como protagonista y en talleres alemanes se teje un tapiz de "El rey Salomón y la reina de Saba".

En el siglo XVI y en talleres florentinos se ejecuta una "Historia de Salomón". En este mismo siglo, en Amberes, el licero Jean Ram teje una "Historia de Salomón".

En los inventarios del rey Enrique VIII de Inglaterra figuran varias series que representan la "Historia de Salomón" una de ellas con dos paños de Arras y otra que constaba de siete piezas.

En el siglo XVII el tapicero de Bruselas Jan Leclerc realiza un paño de "Salomón y la reina de Saba".

Se ha podido localizar documentación referente a la compra de estos tapices por la Catedral de Toledo (doc. n.º 53).

Sixto Ramón Parro en su obra "Toledo en la mano" menciona unos paños referentes a la vida y hechos de Salomón (1). Elías Tormo cita siete paños de Salomón (2) El conde de Cedillo (3) recoge "una serie de siete tapices en que parece representarse la historia del rey Salomón. Las franjas que son bastante anchas, colgantes de frutas y flores con jarrones y flameros a un lado; y a otro a modo de cariatides un hombre y una mujer que traen sobre la cabeza fruta y follaje. No aparece en ellos firma ni inicial alguna. Arte flamenco. Siglo XVII. Están bastante deteriorados".

Los paños conservados en la Catedral de Toledo son:

- 1.º Salomón es ungido rey por Sadoc.
- 2.º El juicio de Salomón.
- 3.º Entrada del arca de la alianza en el templo de

Jerusalén.

- 4.º Salomón bendice al pueblo.
- 5.º Aparición de Dios a Salomón.
- 6.º Salomón y la reina de Saba.
- 7.º Idolatría de Salomón.

El pintor de los cartones elige los momentos más relevantes de la vida de Salomón tal como se relatan en el primer libro de los Reyes, capítulos uno al once.

El número de personajes representados varía. Cuando éste es menor, el formato del tapiz es inferior, como ocurre en los del "Juicio de Salomón" y "Aparición de Dios a Salomón". En el tapiz de "Salomón bendiciendo al pueblo" los principales personajes son dos, aunque figura una nutrida representación del pueblo de Israel. Los restantes tapices de la serie son mayores, dado que así lo requiere la escena representada.

Solo dos de los episodios relatados ocurren al aire libre, el primero y el tercero aunque en este aparezca la entrada del templo.

Dos paños tienen como escenario el palacio real, "El juicio de Salomón" y "Salomón y la reina de Saba", figurando en ambos de manera similar el trono del rey.

Los tapices cuarto y quinto se desarrollan en el interior del templo y el séptimo en el templo elevado por Salomón a los falsos dioses.

En el tapiz de "Salomón y la reina de Saba" se representan algunos jarros y vasijas metálicos

profusamente decorados.

El rey Salomón figura en todos los paños, excepto en el de "La entrada del Arca". Si se exceptúa en el primer tapiz en que es ungido rey, su indumentaria y características son idénticas a lo largo de toda la serie.

Se representan varios animales como caballos, un perro, varios leones, acompañando a Salomón al lado del trono y un loro.

Se ignora quien pueda ser el autor de los cartones.

Los tapices carecen de marcas por lo que no se puede averiguar quien es el tapicero ni el lugar en que se tejieron.

ORLAS

La cenefa va perfilada por un orillo marrón y otro más estrecho crema.

Las dos cenefas laterales son iguales en todos los tapices y consisten en un ánfora metálica con dos asas muy altas, decoradas con estrias y guirnaldas que se apoya sobre una basa. De las asas pende una guirnalda de flores que oculta casi totalmente la basa.

Sobre el ánfora, un jarrón con flores. A continuación en la cenefa izquierda una cariátide y en la derecha un atlante que sustentan sobre su cabeza un gran ramo con peras, manzanas, uvas y otras frutas a la izquierda y flores en la derecha.

Las cenefas superior e inferior varían, con dos variantes según sea el tamaño del tapiz.

En los tapices más grandes el primero, tercero, sexto y séptimo está formada por un friso con triglifos y metopas y dos cartelas oblicuas en las esquinas de las que parte una guirnalda de flores y frutas que enlazan en unos jarrones situados en los triglifos. En las metopas, sobre las guirnaldas en los tapices primero y tercero, un pavo real en las exteriores y un carnero en las interiores y en los otros dos pavos reales y dos carneros respectivamente.

La decoración se interrumpe en el centro por una cartela en la que se ve una mesa con una lámpara encima.

En los tapices segundo, cuarto y quinto, de las cartelas de las esquinas parten las guirnaldas que enlazan con la central y un carnero a cada lado. En el quinto tapiz, al ser un poco mayor, figura el jarrón.

La cenefa inferior consiste asimismo en un friso con triglifos y metopas y varia la decoración según el tamaño de los tapices.

En los mayores sobre los triglifos, se ven lámparas encendidas y sobre las metopas, cuernos de la abundancia con ramos de flores. En las metopas se posa un pájaro sobre el cuerno, excepto en el último tapiz en que además a la derecha figura un mono.

La decoración se interrumpe en el centro por una cartela en la que figura un cesto de flores, flanqueadas por un mono y un león respectivamente.

En las cenefas de los tapices menores solo figura un pájaro a cada lado sobre las guirnaldas.

DESCRIPCIÓN DE LA SERIE

Tapiz n.º 1: Salomón es ungido rey por Sadoc.

Serie: Historia de Salomón.

Tamaño: 4,10 × 5,10 m.

Materia: Lana y seda.

El episodio de la vida del rey Salomón representada en este tapiz se relata en el primer libro de los Reyes cap. 1 vers. 28 a 41: "El rey David ya era viejo, de edad avanzada... Betsabé se presentó al rey en la alcoba. El rey esta muriendo y la sunamita Abisag lo cuidaba. Betsabé se inclino, postrándose ante el rey, y éste le preguntó: ¿Qué quieres? Betsabé respondió: ¡Señor! Tu le juraste a tu servidora por el Señor, tu Dios: Tu hijo Salomón me sucederá en el reino y se sentará en mi trono... El rey David dijo: Llamadme a Betsabé. Ella se presentó al rey y se quedó en pie ante él. Entonces el rey juró: ¡Vive Dios, que me libró de todo peligro! Te juré por el Señor, Dios de Israel: Tu hijo Salomón me sucederá en el reino y se sentará en mi trono. ¡Pues voy a hacerlo hoy mismo!... El rey David ordenó: Llamadme al sacerdote Sadoc, al profeta Natán y a Benayas, hijo de Yehoyadá. Cuando se presentaron ante el rey, éste les dijo: Tomad con vosotros a los ministros de vuestro señor. Montad a mi hijo Salomón en mi propia mula. Bajadlo al Manantial. El sacerdote Sadoc lo ungirá allí rey de Israel; tocad la trompeta y aclamad ¡Viva el rey Salomón!. Luego subiréis detrás de él, y cuando llegue se sentará en mi trono y me sucederá en el reino, porque lo nombro jefe de Israel y Judá... Entonces el sacerdote Sadoc, el profeta Natán y Benayas, hijo de Yehoyadá, los quereteos y los pelteos bajaron a Salomón montado en la mula del rey David y lo condujeron

al Manantial. El sacerdote Sadoc cogió del santuario la cuerna de aceite y ungió a Salomón. Sonaron las trompas y todos aclamaron: ¡Viva el rey Salomón!".

El momento elegido es aquel en el que Salomón es ungido rey por el sacerdote Sadoc.

En el centro de la composición, Salomón, rodilla en tierra, ataviado con túnica amarillenta y manto rojo, recogido en torno a su cintura, inclina su cabeza descubierta de larga melena castaña.

Detrás el sacerdote Sadoc, figurado como un anciano de larga barba blanca, revestido con túnica y manto crema con cenefa azul y amarillenta, tocado con , sujeta con una de sus manos su manto, mientras que con la otra unge a Salomón con la cuerna de aceite.

De espaldas, contemplando la escena junto al sacerdote, un hombre en pie tapado con amplio manto verde, tal vez sea Benayas, hijo de Yehoyadá. A su lado un anciano envuelto en un manto y tocado con turbante.

Al fondo, se divisan las cabezas de varios hombres, que con los brazos elevados aclaman al rey Salomón. Junto a éste en pie un anciano apoyado en un bastón con túnica azul y manto rojo. Se lleva la otra mano al corazón.

A la izquierda del tapiz, algo alejados un guerrero sostiene las riendas de la mula de David, ricamente enjaezada. Tras ella asoman las cabezas de dos guerreros.

Como se indica en el libro de los Reyes, la escena transcurre al aire libre, sobre fondo de paisaje de colinas onduladas con pequeños grupos de matorrales diseminados. En el centro del tapiz, avanza un hombre con un perro.

En primer plano en el ángulo inferior izquierdo, las referencias ambientales vienen dadas por unas pequeñas matas de flores.

Se guarda en la Catedral de Toledo.

Tapiz n.º 2: El juicio de Salomón.

Serie: Historia de Salomón.

Tamaño: 4,0 × 3,85 m.

Materia: Lana y seda.

El juicio de Salomón se relata en el primer libro de los Reyes, cap. 2 vers. 16-28: "Por entonces acudieron al rey dos prostitutas; se presentaron ante él y una de ellas dijo: Majestad, esta mujer y yo vivíamos en la misma casa; yo di a luz estando ella en la casa. Y tres días después también esta mujer dio a luz. Estábamos juntas en casa, no había nadie de fuera con nosotras, sólo nosotras dos. Una noche murió el hijo de esta mujer, porque ella se recostó sobre él; se levantó de noche y, mientras tu servidora dormía, cogió a mi hijo de junto a mí y lo acostó junto a ella, y a su hijo muerto lo puso junto a mí. Yo me incorporé por la mañana para dar el pecho a mi niño, y resulta que estaba muerto; me fijé bien y vi que no era el niño que yo había dado a luz. Pero la otra mujer replicó: No. Mi hijo es el que está vivo el tuyo es el muerto... Entonces habló el rey:... Y ordenó: Dadme una espada. Le presentaron la espada, y dijo: Partid en dos al niño vivo; dadle una mitad a una y otra mitad a la otra. Entonces a la madre del niño vivo se le conmovieron las entrañas por su hijo y suplicó; ¡Majestad, dadle a ella el niño vivo, no lo matéis! Mientras que la otra decía: Ni para ti ni para mí. Que lo dividan. Entonces el rey sentenció: Dadle a ésa el niño vivo, no lo matéis. ¡Esa es su madre!".

La escena transcurre en el interior del palacio real.

En el centro de la estancia ante un amplio cortinaje dorado, de pliegues quebrados y sobre cuatro gradas semicirculares se eleva el trono con respaldo en forma de hornacina avenerada; apoyado sobre dos leones se sienta el rey Salomón.

El rey está suntuosamente ataviado con túnica crema orlada de pedrería y cubriendo sus hombros rico manto del mismo tono brocado con motivos en azul, cuello de armiño, collar. Se toca con turbante.

A la izquierda del tapiz, un criado, cubierto en parte con manto verde que deja libre su espalda, lleva una espada, presto a dársela al rey, que tiende la mano hacia él. En torno a sus cabellos se anuda una cinta.

Vuelta de espaldas, la madre del niño, intenta sujetar el brazo armado del hombre. Viste túnica azul y manto amarillo. Va destocada con el cabello trenzado a modo de diadema y el resto colgando de su espalda. Está arrodillada en el suelo. A sus pies, el niño caído en el suelo.

A la derecha, la otra mujer vuelta de perfil se dirige hacia el rey. Viste túnica amarilla y saya de manga corta azul, hasta la rodilla. Sobre sus brazos cuelga la sábana con la que envolvía al niño.

Ocultas en parte por ésta se divisan las cabezas de dos guerreros que portan lanzas y un anciano con turbante.

Junto al trono, a la derecha, otro anciano con barba

blanca en pie sobre las gradas.

Al fondo de la estancia, a la izquierda, dos columnas.

Se guarda en la Catedral de Toledo.

Tapiz n.º 3: Entrada del Arca de la Alianza en el templo de Jerusalén.

Serie: Historia de Salomón.

Tamaño: 4,30 × 6,0 m.

Materia: Lana y seda.

En este tapiz se representa el momento en que, después de la construcción del templo, se traslada el arca desde la ciudad de David, Sión, a Jerusalén.

Este suceso se refiere en el libro I de los Reyes cap. 8 vers. 1 al 6: "Todos los Israelitas se congregaron... en el mes de octubre (el mes séptimo)... Cuando llegaron todos los concejales a Israel, los sacerdotes cargaron con el arca del Señor, y los sacerdotes levitas llevaron la tienda del encuentro, más los utensilios del culto que había en la tienda... Los sacerdotes llevaron el arca de la alianza del Señor a su sitio, al camarín del templo (al santísimo), bajo las alas de los querubines, pues los querubines extendían las alas sobre el sitio del arca y cubrían el arca y los varales por encima".

A la derecha del tapiz se eleva el templo. Por unas gradas se asciende a la entrada, flanqueada por dos columnas, de las que sólo se ve parte del fuste, en torno a las que se recoge un cortinaje por medio de un cordón, con borla. A continuación extendiéndose en la zona derecha de la pieza, se alza la galería del templo.

Por la escalinata suben los sacerdotes que transportan el Arca de la Alianza en forma de caja

prismática perfilada por molduras y rematada por dos figuras arrodilladas, que se inclinan, en cada extremo, hasta unir sus manos en el centro.

Los sacerdotes portan el arca sobre sus hombros por medio de unas varas sujetas al arca mediante unas placas.

Numerosos israelitas se congregan en torno al arca de la alianza. En primer término, de izquierda a derecha, una joven con túnica crema y manto azul, lleva en sus brazos un niño, que la contempla y al que indica el arca señalándolo con su brazo extendido.

A su lado dos mujeres de espaldas ataviadas en crema sostienen entre ambas un niño. Junto a ellas se sitúa un hombre con túnica de rayas y manto, su cabeza queda oculta por las jóvenes.

A la izquierda del tapiz, finalmente, dos ancianos de espaldas, con mantos azules y túnicas roja y crema respectivamente, alzan sus brazos hacia el arca y una mujer con un niño en sus brazos, envuelto en una manta con tres franjas en la zona inferior, oculta en parte por la cenefa, vuelve su cabeza hacia atrás.

Todos estos personajes están arrodillados o sentados por lo que sus piernas quedan ocultas por la cenefa.

En segundo plano, en el lado izquierdo del tapiz y tras el arca un grupo de hombres y mujeres, y en un plano más elevado niños tocando trompetas.

En el centro del tapiz, algo más alejado otro grupo acompaña al arca.

El paisaje viene representado por una elevada montaña con algunos árboles, situada a la izquierda del paño.

Se guarda en la Catedral de Toledo.

Tapiz n.º 4: Salomón bendice al pueblo.

Serie: Historia de Salomón.

Tamaño: 3,90 x 3,70 m.

Materia: Lana y seda.

El episodio referido en este tapiz transcurre a continuación del relatado en el paño precedente, y se narra en el libro de los Reyes en el cap. 8 vers. 13 a 21: "Entonces Salomón dijo: El Señor puso el sol en el cielo, el Señor quiere habitar en la tiniebla, y yo te he construido un palacio, un sitio donde vivas para siempre. Luego se volvió para echar la bendición a toda la asamblea de Israel (toda la asamblea de Israel estaba en pie)".

Salomón, como se indica en el relato bíblico, después de haberse introducido el arca en el camarín del templo, se volvió para echar la bendición a toda la asamblea de Israel.

En el centro de la composición, el rey en pie, suntuosamente ataviado con túnica crema bordeada por greca de pedrería y con abertura que deja la pierna al descubierto, y manto crema de brocado en azul con motivos vegetales contenidos en lóbulos, amplio cuello de armiño y forro de la misma piel, collar y tocado con turbante sobre el que se sitúa la corona. Con una de sus manos bendice al pueblo, mientras que con la otra sostiene el cetro. Algo más retrasado, un paje recoge el vuelo de su manto.

A su espalda, en el lado derecho del tapiz, sobre una

grada, la mesa del altar, de la que solo es visible una esquina con pata rematada en cabeza de carnero. Sobre ella se eleva el humo y las llamas de los sacrificios. Detrás un cortinaje recogido en la parte superior.

Esta zona del templo con suelo de losetas blancas y negras, está situado en un plano más elevado.

A la izquierda del tapiz y oculto en parte por la plataforma, se congrega el pueblo de Israel. En primera fila un hombre ataviado de azul, un segundo, algo más alto, con túnica roja, ambos con las manos juntas, a su lado otro con turbante amarillo y azul y a su lado dos ancianos.

Más atrás asoma un nutrido grupo de cabezas.

Al fondo los muros del templo con pilastras de mármol veteado.

Se guarda en la Catedral de Toledo.

Tapiz n.º 5: Aparición de Dios a Salomón.

Serie: Historia de Salomón.

Tamaño:

Materia: Lana y seda.

La aparición del Señor a Salomón se relata en el cap. 9 del libro primero de los Reyes, vers. 1 a 9.

"Cuando Salomón terminó el templo, el palacio real y todo cuanto quería y deseaba, el Señor se le apareció otra vez como en Gabaón y le habló: He escuchado la oración y súplica que me has dirigido. Consagro este templo que has construido, para que en él resida mi Nombre por siempre; siempre estarán en él mi corazón y mis ojos".

La escena se desarrolla en el interior del templo. A la derecha del tapiz, un cortinaje verde recogido, con cenefa ancha, permite ver el altar en parte. Este se alza sobre una tarima. Su zona inferior se decora con greca de círculos y otra más ancha de gallones. De las esquinas sujetas por una argolla y un lazo, guirnaldas y colgantes de flores. Los ángulos de la mesa llevan sendas cabezas de carnero. El altar es azul y la guirnalda crema.

En lo alto del tapiz, sobre el ara y entre una nube asoma el busto del Señor que extiende sus brazos hacia el rey, postrado de rodillas, ataviado como en otros tapices de la serie con túnica crema y manto crema y azul de brocado con abertura lateral y ceñido por un cinturón. En esta ocasión no lleva turbante y ciñe sus

sienes la corona real. Eleva su rostro y sus manos hacia Dios. A sus pies el cetro sobre la grada del ara.

En un plano inferior, más al fondo, se divisa otra estancia del templo, abovedada y sustentada por pilastras en crema con decoración de roleos en verde. La derecha oculta casi totalmente por la nube que envuelve la aparición divina.

En ella se alza un pórtico con columnas de mármol que sustentan una galería abalaustrada, a la izquierda y a la derecha una escalinata que daría acceso a otra pieza.

Se guarda en la Catedral de Toledo.

Tapiz n.º 6: Salomón y la reina de Saba.

Serie: Historia de Salomón.

Tamaño:

Materia: Lana y seda.

El encuentro de Salomón y la reina de Saba, representado en este tapiz se refiere en el libro primero de los Reyes en el cap. 10 vers. 1 al 13.

"La reina de Saba oyó la fama de Salomón y fue a desafiario con enigmas. Llegó a Jerusalén con una gran caravana de camellos cargados de perfumes y oro en gran cantidad y piedras preciosas. Entró en el palacio de Salomón y le propuso todo lo que pensaba. Salomón resolvió todas sus consultas; no hubo una cuestión tan oscura que el rey no pudiera resolver... La reina regaló al rey cuatro mil kilos de oro, gran cantidad de perfumes y piedras preciosas. Nunca llegaron tantos perfumes como los que la reina de Saba regaló al rey Salomón. Por su parte, el rey Salomón regaló a la reina de Saba todo lo que a ella se le antojó, aparte de lo que el mismo rey Salomón, con su esplendidez, le regaló. Después ella y su séquito emprendieron el viaje de vuelta a su país".

La escena transcurre en el interior del palacio del rey Salomón. Se asciende a la estancia por unos escalones situados en el ángulo inferior derecho.

A la izquierda, en un lateral sobre tres gradas semicirculares, se eleva el trono del rey con respaldo en forma de nicho avenerado, oculto en parte por un

cortinaje colocado detrás del sitio y recogido en la parte superior, los brazos tienen forma de león.

El rey está sentado, con el mismo atuendo que en el resto de los tapices, túnica y manto de brocado con cuello y forro de armiño, turbante y corona. Extiende una de sus manos y con la otra, que porta el cetro, señala hacia una joven arrodillada frente a él, al pie de las gradas del trono.

Es la reina de Saba, de rodillas sobre un cojín, ricamente ataviada con túnica de manga corta, apoya una de sus manos sobre el corazón y con la otra sostiene un jarro apoyado sobre la grada inferior; se adorna con pulseras.

Sobre los escalones del trono se tumban varios leones. Al lado, sobre una mesa recubierta por mantel, un cuenco decorado por guirnaldas. Ante ella, en el ángulo izquierdo, conversan dos guerreros, de espaldas uno de ellos con el manto en torno a la cintura, que sujeta por detrás con una de sus manos, apoya la otra sobre un escudo, el otro, un anciano de barba blanca, se cubre con casco.

Al otro lado del trono, junto al rey, un sacerdote de larga barba blanca se cubre con un manto. Junto a él un guerrero apoyado en su lanza contempla la escena. Mas retrasada asoma la cabeza de un hombre.

A la derecha del tapiz, detrás de la reina de Saba, sus criadas portan los presentes ofrecidos por el rey Salomón. Dos esclavas negras tocadas con turbantes y

adornadas con pendientes y pulseras llevan, respectivamente, unos ricos mantos y un loro. Entre ellas se arrodilla una anciana que sostiene un cofre abierto por el que asoman sartas de perlas.

Detrás y de espaldas otra criada vuelve su cabeza hacia un hombre que lleva un gran jarro sobre sus hombros.

En el ángulo inferior derecho y por la escalera de acceso ascienden dos hombres, con las piernas ocultas por la cenefa, que portan un gran jarrón.

En el centro del tapiz otro criado se inclina ante la escalera y destapa un recipiente que lleva en la mano. A su lado en el suelo, una jarra y un plato ricamente decorados.

Al fondo, las paredes de la estancia se interrumpen por un balcón con barandilla abalaustrada, tras el que se divisa un paisaje.

Se guarda en la Catedral de Toledo.

Tapiz n.º 7: Idolatría de Salomón.

Serie: Historia de Salomón.

Tamaño: 4,0 × 5,35 m.

Materia: Lana y seda.

En el último paño de esta serie se relata la idolatría del rey Salomón narrada en el primer libro de los Reyes cap. 11 vers. 1 al 13.

"Pero el rey Salomón se enamoró de muchas mujeres extranjeras, además de la hija del Faraón...Tuvo setecientas esposas y trescientas concubinas. Y así, cuando llegó a viejo, sus mujeres desviaron su corazón tras dioses extranjeros; su corazón ya no perteneció por entero al Señor, como el corazón de David, su padre".

La escena se desarrolla ante uno de los templos edificadas por Salomón en honor a los ídolos extranjeros.

A la izquierda del tapiz se alza el trono del dios, sobre una alta basa circular decorada con una guirnalda. El ídolo está sentado, envuelto en un manto dorado y coronado, alza uno de sus brazos portando una lámpara encendida. Detrás un amplio cortinaje verdoso que se recoge y cuelga sobre una pequeña balaustrada azul situada en primer plano, por la que se asoma un personaje.

A sus pies se arrodilla el rey Salomón, con el mismo atavio que en otras piezas; está de perfil, cubierto por su manto de brocado con forro y cuello de armiño y

destocado. A sus pies se ven un cetro y el turbante con la corona.

Inclinado junto a él, con una mano apoyada en su hombro, una de sus esposas extranjeras, vestida con túnica verdosa con gran abertura lateral que deja al descubierto parte de su pierna, y saya amarilla hasta la cintura, rematada en ondas con borlas pendientes y sujeta en el hombro con un broche; en torno a su cintura, un ceñidor que cuelga a su espalda. Se toca con turbante del que penden dos cintas que flotan junto a su cabeza. Señala con su brazo al ídolo y vuelve la cabeza hacia otras dos jóvenes situadas a su espalda.

Estas dos jóvenes a la derecha del tapiz tal vez sean otras de las esposas de Salomón; ataviadas de rojo y azul y crema y azul respectivamente; todas ellas están descalzas. Les acompaña un perro.

Al fondo a la izquierda se alzan los muros del templo y a la derecha un grupo de guerreros contemplan la escena ante unos edificios.

Se guarda en la Catedral de Toledo.

NOTAS:

- (1) Parro, S.R.: Toledo en la mano. Pag. 621.
- (2) Tormo, E.: Op. cit., pág. 32.
- (3) Cedillo, Conde de.: Catálogo. Nº 217.

CAP.XVIII. SERIE ARTES LIBERALES

ANTECEDENTES E ICONOGRAFIA DE LA SERIE

La serie de las artes liberales consta de cuatro tapices. La clasificación o denominación artes liberales en la antigüedad, viene dada por su diferenciación con los trabajos o artes manuales, ya que aquellas elevaban a los hombres por encima del trabajo manual (1).

Estas artes formaban parte de la educación tanto en Grecia como en Roma. En Grecia la educación tradicional consistía en el estudio de la Gimnasia, Gramática y Aritmética y un último grado en el estudio de la Dialéctica (2). Pitágoras dividió las matemáticas en Aritmética, Geometría, Música y Astronomía.

En Roma en un primer ciclo se trataba la Gramática en la que se incluía la Astronomía, la Geometría, la Música y la Etica y en un grado más elevado la Retórica y la Dialéctica. El fin del conocimiento no sería la sabiduría sino la Oratoria y el Derecho (3).

Así, los conocimientos se dividieron en siete artes, agrupadas en dos vías, el Trivium, formado por la Gramática, la Retórica y la Dialéctica y el Quadrivium que comprendía la Aritmética, la Geometría, la Astronomía y la Música.

Boecio y Martianus Capella resumieron y recopilaron las ideas de los autores anteriores a ellos y permitieron al saber de su tiempo escapar al naufragio de las invasiones bárbaras. (4).

Martianus Capella, autor africano del siglo V, escribe el tratado "De nuptiis Mercurii et Philologiae" en ella consolida la división establecida en el Trivium

y el Quadrivium y para dulcificar la austeridad de su intento, en dicha obra imagina al Dios tomando esposa y la prometida, el día de la boda, se presenta acompañada de siete jóvenes, por boca de las cuales explica cada una de las artes liberales. Además llevaban atributos y estaban acompañadas por sabios que ilustraban sus artes respectivas (5).

Esta división se consolida en la Edad Media, en la cual el estudio de las artes preludiaba al de la Filosofía, por encima de la cual reinaba la teología o ciencia de Dios (6).

Así, San Jerónimo y San Agustín piensan que los conocimientos que proporcionan las artes son útiles si se colocan al servicio de las Sagradas Escrituras.

Esta división de las artes liberales perdura hasta que en el siglo XIII San Alberto Magno y Santo Tomás incorporen la filosofía aristotélica y se realicen criterios de clasificación más científicos, en los que las artes liberales se distribuirían según la clasificación aristotélica de las ciencias (7).

Durante la Edad Media, para la representación iconográfica de estas artes se seguirá el modelo proporcionado por la obra de Martianus Capella "De nuptiis Mercurii et Philologiae".

La Gramática se representa como una mujer madura que lleva una caja de marfil similar a la empleada por los médicos para guardar sus instrumentos, para indicar que tiene la misión de curar los vicios de la lengua (8).

La Retórica se toca con casco y lleva un arma en la mano (9).

La Dialéctica tiene como atributos una serpiente y tabletas (10).

La Geometría se acompaña de una vara de medir y una esfera (11).

La Aritmética se caracteriza por un rayo que parte de su cabeza y se multiplica (12).

La Astrología con alas de oro con plumas de cristal, una corona de estrellas, un instrumento de medir y un libro. Se acompaña de una esfera armilar (13).

La Música se acompaña de divinidades y héroes, Orfeo, las Gracias, la voluptuosidad (14).

Se pueden citar como ejemplos que utilizan estas representaciones las esculturas de la catedral de Chartres, de Laon o de Auxerre.

También se utilizan otras formas de representar las artes liberales en la Edad Media.

En la Italia de la Baja Edad Media y del Renacimiento es muy frecuente que figuren tanto en espacios de carácter religioso como civil. De este modo aparecen en los relieves de la fontana de Perusa y en los zócalos de la catedral de Pisa de Niccolo y Giovanni Pisano. Entre el séquito que figura en la "Glorificación de Santo Tomás de Aquino" en el fresco de la capilla de los

españoles en el claustro de Santa María Novella en Florencia. Obra de Andrea Bonaiuti da Firenze.

También se emplean en la arquitectura funeraria como por ejemplo en la tumba de Sixto IV de Pollaiuolo.

Como exaltación del saber humano figuran en los programas decorativos de las bibliotecas como en la de San Marcos en Venecia de Salviati en la que aparecen junto con Mercurio y Plutón y la Geometría, la Aritmética y la Música de Veronés (15).

También figuran en la decoración de la Biblioteca del Escorial realizada por Peregrino Tibaldi en la que personajes ilustres se representan junto a alguna de las artes liberales por haberse distinguido en el cultivo de éstas.

En el arte de la tapicería las artes liberales se emplean como fuente de inspiración. A fines del siglo XV, en el tapiz de los Astrolabios de la Catedral de Toledo aparecen la Astrología y la Aritmética.

A los primeros años del siglo XV corresponden unos tapices que representan a la "Retórica" conservada en París, en el Museo de Artes Decorativas, la "Aritmética" en el museo de Cluny, la "Astronomía" en Gôteborg, la "Música" en el Fine Arts Museum de Boston.

La Astronomía y la Aritmética figuran en un tapiz de la segunda mitad del siglo XV, conservado en el Memorial Art Gallery at Rochester, Nueva York y otro de la misma fecha con la "Geometría" está en el Museum Freemasonn

Hall de Londres.

En un inventario de las tapicerías reales inglesas realizado en el siglo XVII se menciona una serie de siete tapices con las Artes Liberales en Hampton Court (16).

En 1544 en un inventario realizado en dicho año figura una serie de tapices realizados por Pieter van Aelst por encargo del Vaticano en la que figura uno con las siete artes liberales (17).

En el siglo XVII se realizan varias series que tienen como motivo las Artes liberales. Una de ellas perteneciente al Palacio Arzobispal de Córdoba atribuida a un discípulo de Rubens.

En la Catedral de Toledo se conserva una serie de cuatro tapices en los que figuran las Artes liberales, con los mismos o semejantes cartones existen otras en la Catedral de Zamora, en el Vaticano, en el Museo de L'Ermitage, en la colección Krupp, en el Museo Comunal de Brujas y en el Castello Sforzesco de Milan. En la serie cordobesa los tapices conservados son la "Astrología", la "Música", la "Aritmética", la "Geometría", la "Gramática", la "Retórica", la "Dialectica" y la "Filosofía".

En Milán se conservan nueve tapices faltando los correspondientes a la Geometría y la Astrología.

En Zamora se guardan seis paños (18): la "Retórica", la "Dialéctica", la "Geometría", la "Música", y "las Artes".

Los paños conservados en la Catedral de Toledo son "la asamblea de las Artes", "la Aritmética", "la Geometría" y "la Música".

No se ha podido localizar ningún dato referente a la compra de este tapiz por la Catedral. Elías Tormo que estudia los tapices de la Catedral con ocasión de la festividad del Corpus de 1905 menciona cuatro tapices de alegorías científicas y musicales (19). El conde de Cedillo dice lo siguiente (20): "serie de cuatro tapices en que mediante figuras de ambos sexos que visten trajes más o menos clásicos ostentando adecuados atributos, se representa la Astronomía; la Música, la riqueza y las Ciencias y las Artes. En la cenefa que encuadra los tapices vense colgantes, frutas y flores, y en los ángulos cabezas de carnero. Sin marca; tiene fecha de 1654 y una firma así. Arte flamenco. Siglo XVII".

El número de personajes representados en cada tapiz es cuatro si se exceptúa en el tapiz de la "Asamblea de las Artes".

Si se exceptúa el paño de la aritmética, las escenas representadas transcurren al aire libre aunque las referencias al paisaje son escasas, figurando varios edificios como fondo.

La indumentaria femenina es similar en todas las piezas y no refleja la moda de la época. La mayoría de las jóvenes van destocadas y con gran variedad de peinados.

Los colores predominantes son el amarillo, el verde y

el azul.

Las dimensiones de los tapices son distintas.

Las Artes liberales representadas se acompañan de sus atributos respectivos y diversos instrumentos característicos de cada una, así como de varios personajes sin identificar.

La iconografía de cada una de las artes se basa en la establecida por Ripa.

CARTONISTAS Y TAPICEROS QUE TEJIERON LA SERIE

No se conoce el autor de los cartones, que ofrecen semejanza con los del patrimonio eclesiástico de Córdoba, variando en algunos casos los personajes o su indumentaria y la disposición de los mismos en el tapiz, que aparece invertida en relación a la serie de Toledo. Donde más variaciones se aprecian es en el tapiz de la "Música" en que varían las arquitecturas y el paisaje. Lara Arrebola atribuye los tapices de Córdoba a un discípulo de Rubens y encuentra afinidades iconográficas entre los cartones de los tapices y pinturas de Rubens sobre todo con la serie de lienzos de la vida de María de Médicis.

Clelia Alberici, que estudia la serie existente en el castello Sforzesco de Milán, indica que el cartón de la pieza "las artes vencidas por Marte Dios de la guerra" tapiz que no se conserva ni en Córdoba, ni en Zamora ni en Toledo, se debe a Rubens y que el resto de las piezas se inspiran en grabados de Cornelis Schut (21); pintor y grabador de Amberes, discípulo de Rubens a la muerte de éste se convirtió en uno de los principales pintores de la ciudad (1597-1655).

La serie carece de marcas de tapicero y de origen. En el fardo que figura en el tapiz de la "Asamblea de las artes" figura una marca que no se identifica. Una marca igual hay en el tapiz conservado en la Catedral de Zamora, en el de la Catedral de Córdoba con cartones similares a estos va una marca similar.

F. Lara Arrebola (22) que los estudia, opina que al no

estar realizada en el orillo del tapiz como es lo usual no pertenece a un licero sino a un mercader o comerciante de Bruselas de la época ya que en otros tapices aparecen marcas semejantes sobre mercancías y que el ~~que~~ correspondería a la ciudad de Bruselas y el resto a los apellidos del que enviaba la mercancía o al nombre de la razón social.

ORLAS

Todos los paños están bordeados por un orillo estrecho. Las escenas que se representan en cada tapiz están encuadradas por dos pilastras laterales y un friso. Las pilastras llevan en los capiteles cabezas de carneros decoradas con flores. De su boca cuelga una argolla con un lazo anudado del que pende adornando la pilastra un ramo de flores variadas interrumpido en el tercio superior por una cartela.

El friso que constituye la orla superior está decorado con triglifos de los que penden unas argollas, lo mismo que en las metopas, a ellas se entremete una sarta de hojas. Por detrás de las pilastrillas se sitúan unos lazos de los que cuelgan pequeñas guirnaldas que se combinan con las hojas superponiéndose a ellas. En el centro un cartucho con paisajes. Carece de cenefa inferior.

Tonos crema, azul y amarillo.

DESCRIPCIÓN DE LA SERIE

Tapiz n.º 1: La asamblea de las Artes.

Serie: Artes liberales.

Cartones: Desconocido.

Tapicero: Desconocido.

Taller: Bruselas.

Tamaño: 3,30 x 5,70 m.

Materia: Lana y seda.

Tapiz en el que se representan todas las Artes liberales. Clelia Alberici, que estudia los tapices del Castello Sforzesco de Milán, le denomina como "Asamblea de las artes liberales", mientras que Lara Arrebola al tapiz similar a éste de Córdoba opina que representa la Filosofía o la Teología.

En segundo plano, casi en el centro del tapiz, sobre unas gradas y una alta basa se elevan cuatro columnas, las dos de la izquierda con basas y hojas de acanto de bronce de las que arranca el fuste con estrias elicoidales, franja de acanto de bronce y zona con decoración vegetal y las de la derecha casi ocultas por un cortinaje. Estas columnas servirían de sustento a un baldaquino, en el centro se eleva un arco de triunfo.

En la zona izquierda de la pieza, sobre la grada y en un plano elevado ante una mesa cubierta por tapete amarillo con un libro abierto y un pergamino escrito se sienta una joven, con túnica amarilla que deja libre el escote y manto azul que cubre los brazos y las piernas arrastrando sobre el suelo; con el cabello recogido en un moño trenzado y cubierto en parte por un velo que cae sobre su espalda. Posa su pie sobre un libro cerrado.

Apoya una de sus manos sobre el pergamino y con la otra señala su rostro, se vuelve para contemplar a una joven cubierta por manto azul que sostiene un libro abierto apoyado en un fardo de mercancías que muestra a la otra joven. En el ángulo inferior izquierdo otro fardo anudado con cuerdas formando una retícula.

Lara Arrebola la identifica como la Aritmética y guarda relación con el comercio por el libro de balances que le presenta la joven y los fardos de mercancías situados a sus pies.

F. Martín Avedillo que estudia los tapices de la Catedral de Zamora opina que se trata de la Dialéctica por su actitud pensativa.

Sobre el suelo, ante la mesa, en primer plano sobre una pequeña ondulación del terreno cubierta de césped se sienta de perfil una hermosa joven, con túnica verdosa que deja ver el torso cubierto por camisa transparente y manto amarillo sobre uno de sus hombros. Ciñe sus sienes una rica corona y lleva complicado peinado trenzado.

Con una de sus manos mueve un globo terraqueo dispuesto a sus pies, mientras que con la otra efectúa unos círculos sobre un libro abierto, extendidos en el suelo varios pergaminos.

Se la identifica como la Geometría.

A la derecha del tapiz, en primer plano, una joven de espaldas ataviada con camisa crema de mangas amarillas y vestido amarillo con tirantes, peinada con moño sujeto

por corona de laurel. Está sentada ante un órgano, sobre una basa de piedra. La corona de laurel simboliza el dominio que ejerce sobre los seres vivos.

Junto a ella al otro lado del órgano, un muchacho semidesnudo con manto amarillo toca la flauta.

La joven personifica la Música.

Sobre las gradas del baldaquino, sobresaliendo sobre la cabeza del muchacho, se sienta una mujer de perfil, con camisa blanca túnica azul y manto verdoso sobre los hombros peinada con complicado trenzado, enseña a leer a dos niños. Es la Gramática.

Tras la Aritmética, ocultos en parte por ésta, sobresalen un anciano de túnica amarilla y manto azul que parece estar contando los dedos de una de sus manos.

Es la Retórica, que con sus dedos parece enumerar argumentos.

En el ángulo derecho del tapiz sobre un murete decorado con estrecho friso de ovas se yergue la figura de la Astronomía personificada como una joven de perfil, ataviada de verde y amarillo y azul, que parece caminar hacia la izquierda. Lleva alas y va coronada de luceros. En una de sus manos elevada sostiene una regleta. A sus pies una esfera armilar.

En un plano inferior se situa un violoncello.

Junto a él un guerrero con el que parece conversar

tocado con una corona de laurel. Lara Arrebola lo identifica con Mercurio ya que en el tapiz de Córdoba porta un caduceo e indica que el Veronés le identifica con la Dialéctica.

En comparación con el tapiz de Córdoba, las figuras están situadas en posición inversas y el arco de triunfo es diferente. Se identifica como la Filosofía aunque esta no figura representada ya que ya hace alusión a ella el baldaquino que figura en el tapiz, trasunto del de San Pedro, es un signo de protección que cuando adopta la forma cuadrada es relacionable con bienes o dones que pueden gozarse en la tierra. (23)

En dicho tapiz lleva un letrero que dice ARTES DEPRIMIT BELLUM A QUIBUS SUSTINETUR.

Tapiz n.º 2: La Aritmética.

Serie: Artes liberales.

Cartones: Desconocido.

Tapicero: Desconocido.

Taller: Bruselas.

Tamaño: 3,45 × 3,20 m.

Materia: Lana y seda.

Composición casi cuadrada en que se representa una alegoría de la Aritmética.

La escena transcurre en un interior de una estancia con el suelo de losetas cuadradas, a la izquierda una pared y en el frente un vano o ventana abierto en un murete bajo y cubierto en parte por una cortina de tono amarillento que pende mediante unas argollas de una barra metálica.

Junto a la pared se elevan dos gradas sobre las que se situa un niño regordete, cubierto en parte por un manto crema que lleva a sus espaldas, con sus manos desenrolla el hilo de un huso, a su lado colgada de la pared una tablilla con cifras.

La personificación de la aritmética es una hermosa joven sentada de frente con una vaporosa túnica transparente sujeta bajo el busto con un ceñidor, un manto verde azulado cae sobre sus rodillas y arrastra por el suelo, ciñe sus cabellos una diadema de perlas y se adorna con collares y pulseras; sobre sus rodillas apoya una tablilla que esta contemplando; posa una de sus manos en el murete del fondo y la otra sobre una

mesa situada a la izquierda del tapiz.

La mesa es de madera y sobre ella se desparraman un montón de monedas. Ante ella se sienta un hombre de espaldas con el rostro vuelto hacia la joven, ataviado con túnica amarilla ceñida a la cintura con un paño azul que cuelga a su espalda y se enrolla en torno a una espada o sable envainado.

Tras la mesa se aprecia la cabeza de un anciano de barbas blancas tocado con turbante.

Sobre el hombro de la joven se inclina un geniecillo alado que parece susurrar algo a su oído.

El manto de la Aritmética se extiende sobre un fardo situado a la izquierda del tapiz anudado por una cuerda y en primer plano se abre un cofre repleto de joyas.

Según Lara Arrebola, los dos personajes masculinos están ataviados a la usanza oriental y occidental respectivamente lo que le hace indicar que se debe a que la Aritmética es ciencia común a oriente y occidente.

Según dicho autor siguiendo a Ripa, la belleza de la joven indica la perfección de los números, con un carácter supraterrrenal, ya que Dios todo lo hace con arreglo al número en sus aspectos de peso y medida y en el tapiz vendría representado por el niño que le habla al oído.

También señala que la transparencia del vestido indica que es una ciencia independiente y que hace

demostraciones gracias a las que avanzan las otras ciencias.

La escalera por la que asciende el niño la interpreta como el ingenio ya que la aritmética constituye uno de los más altos grados del saber. En el libro de Ramón Lluc "liber de ascensu et descensu intellectus" y otros de la época se sitúa a las artes en distintos planos que tienen que ascender quien pretenda adentrarse en su conocimiento. Así la escalera significa progresión (24).

La Aritmética también en este tapiz pone en relación con la riqueza simbolizada por las joyas y el comercio por los fardos, las monedas asimismo establecen relación dinero-números (25).

Comparando este tapiz con el de Córdoba se observa que la composición está invertida figurando en el de Toledo la Aritmética a la derecha y en el de Córdoba a la izquierda y lo mismo los otros personajes y los elementos de la habitación, además el cordobés es más estrecho y en él no aparecen los fardos.

La conservación es regular.

Se guarda en la Catedral de Toledo.

Tapiz n.º 3: La Geometría.

Serie: Artes liberales.

Cartones: Desconocido.

Tapicero: Desconocido.

Taller: Bruselas.

Tamaño: 3,30 × 3,70 m.

Materia: Lana y seda.

La escena representada en este tapiz que corresponde a la Geometría transcurre al aire libre ante los edificios de una ciudad situada en la zona izquierda del tapiz en la que destaca la fachada con la puerta y la alta torre de un edificio que se recorta sobre las nubes. al fondo se divisan otras edificaciones.

En el centro de la composición la Geometría representada como una matrona ataviada con túnica transparente que deja al descubierto el busto, sobre sus piernas una túnica amarilla.

Está de frente, sentada sobre unas rocas, ante ella se situa un globo terráqueo con los husos horarios y las zonas celestes sobre el que traza un círculo con un compás. Entre sus piernas y sobre su brazo se apoya su atributo, una regla de medir.

En primer plano a la izquierda y formando diagonal se sienta en el suelo de espaldas un joven musculoso con la espalda al descubierto y manto amarillento en torno a su cintura, realiza mediciones en el globo terráqueo mediante una regleta y una escuadra.

Frente a él, una joven ataviada de azul con cabello trenzado adornado con sarta de perlas, conversa con él extendiendo los brazos, solo se divisa su busto.

Entre ambos la cabeza de un muchacho que parece intentar descubrir un paño que cubre en parte la esfera celeste.

En el ángulo superior derecho vuelan sobre una nube dos angelotes o geniecillos que portan un paño sobre el que se ven las trazas de unas edificaciones. Cielo azul.

A la derecha un cañon con balas delante. En primer plano un libro abierto y otro cerrado.

Según la iconología de Ripa la Geometría es una mujer que lleva una plomada en una mano y un compás en la otra, con la plomada se representa el movimiento, el tiempo y la gravedad de los cuerpos con el compás, la línea, la superficie y la profundidad en cuyas cosas consiste el general objeto de la Geometría (26).

En este tapiz, la figura de la Geometría se ajusta más bien a la descripción de la Matemática que proporciona Ripa (27), mujer con transparente velo y muestra que la matemática consiste en abiertas y claras demostraciones en lo cual supera y adelanta fácilmente a la totalidad de las ciencias. En efecto en este paño la transparencia de la túnica permite ver el pecho de la matrona. Es "una grave matrona de nobilísimo aspecto" (28).

Lleva un compás, pues es el instrumento más propio y

adecuado para su estudio y profesión (29).

En esta pieza, según indica Ripa, además del compás que ha de llevar en su mano derecha llevará una gran esfera, símbolo de la tierra viendose sobre ella el trazado de las horas y círculos celestes, e indica que las medidas que en la tierra marcan y se hacen serian variables y carecerian de prueba y razonable fundamento si no se sustentaran y defendieran con ayuda de las reglas matemáticas (30).

Para Lara Arrebola (31) el personaje que efectua mediciones sobre el globo terráqueo, hace alusión a que la geometría es ciencia auxiliar indispensable a la Astronomía y la Geografía.

Su relación con la artilleria viene dada por el cañon y las balas que figuran en el tapiz.

En el tapiz de Córdoba lleva el siguiente letrero UNA MIHI TERRA NON EST INMENSA.

Si se compara el tapiz de la Catedral toledana con el de Córdoba, la posición de las figuras está invertida y figura un angelote menos sosteniendo el paño, además el cañon no está situado bajo el pie de la Geometría, sino a su lado.

Tapiz n. 4: La Música.

Serie: Artes liberales.

Cartones: Desconocido.

Tapicero: Desconocido.

Taller: Bruselas.

Tamaño: 3,40 x 5,25 m.

Materia: Lana y seda.

Composición apaisada en que se simboliza la Música. La escena transcurre al aire libre ante una galería elevada sobre unas gradas y sustentada por una columnata que se alza sobre altos plinios. Junto a la primera columna se elevan estipites antropomórfos. La parte superior de la galería queda oculta por la cenefa.

Ante ella se alza una fuente en forma de copa decorada con carteles de la que manan surtidores en el centro se yergue una venera sobre un alto pie sostenida por sirenas de bronce, de la que brotan varios chorros.

En segundo término junto a la galería y a través de ésta, paisaje de suaves ondulaciones con algunos árboles.

En primer plano, ante la fuente y de espaldas se sienta una joven sobre el suelo, con la espalda apenas cubierta por un transparente velo y manto amarillo en torno a su cintura que cae en pliegues sobre un cojín, sus cabellos se recogen en un complicado moño trenzado en la nuca con algunos rizos sueltos, vuelve el rostro hacia la izquierda del tapiz sin contemplar el instrumento que tañe, un violín.

A su lado unos libros, partituras y un laud, y una cornetilla de caza cruzada sobre una flauta.

A la derecha del tapiz, junto a la fuente se sienta una joven de frente que tañe el laud, viste túnica amarilla con lazos rojos sobre los hombros y manto azul sobre sus rodillas, se toca con un pequeño sombrero rematado en una pluma.

A su lado también sentado, un joven vuelto de perfil con una pierna elevada para sostener el arpa que está tocando, ataviado de verde con manto rojizo y amarillento en torno a sus piernas y que cae sobre el suelo, sobre sus sienes corona de laurel.

Tras ellos y sobre sus cabezas se eleva la Música que les sirve de inspiración personificada en una joven con túnica transparente, alada y coronada de flores, levanta sus brazos como dirigiendo la ejecución de las melodías que tañen los músicos.

En primer plano, sobre el suelo, un libro abierto con música, un salterio y un triángulo. El libro de música, según la iconología de Ripa (32), significa que se puede participar a los otros las armonías de forma que puedan penetrar por los ojos. Aunque la alegoría de la música no está sentada como indica Ripa, sí lo están los ejecutantes lo que explica que la música sirve de singular solaz y de reposo al ánimo cansado (33).

En el tapiz semejante a éste de Córdoba en la cartela superior lleva una leyenda que dice FERAS TEMPERAT HOMINES MITIGAT SUPEROS PLACAT, haciendo referencia a lo

anteriormente expresado.

En el tapiz cordobés la arquitectura es diferente y los personajes se sitúan ante una balaustrada y el tañedor del arpa es una joven. Tampoco es igual la muchacha que toca el laud.

Respecto al mismo tapiz de Zamora, el paisaje es diferente.

La conservación es regular.

Se encuentra en la Catedral de Toledo.

NOTAS:

- (1) Chefs, pág. 155.
- (2) Lara, F.: Los Tapices del Patrimonio Eclesiástico de Córdoba. Córdoba 1979, pág. 55.
- (3) Lara, F.: Op. cit., pág. 55.
- (4) Chefs, pág. 155.
- (5) Chefs, pág. 155.
- (6) Chefs, pág. 155.
- (7) Lara, F.: Op. cit., pág. 55.
- (8) Lara, F.: Op. cit., pág. 57.
- (9) Lara, F.: Op. cit., pág. 58.
- (10) Lara, F.: Op. cit., pág. 58.
- (11) Lara, F.: Op. cit., pág. 58.
- (12) Lara, F.: Op. cit., pág. 58.
- (13) Lara, F.: Op. cit., pág. 58.

- (14) Lara, F.: Op. cit., pág. 58.
- (15) Lara, F.: Op. cit., pág. 60.
- (16) Thomson, W.G.: Op. cit., pág.
- (17) Lara, F.: Op. cit., pág. 63.
- (18) Martín, F.: Los Tapices de la Catedral de Zamora.
Zamora 1989, pág. 50-55.
- (19) Tormo, E.: Op. cit., pág. 32.
- (20) Cedillo, Conde de.: Catálogo. Nº
- (21) Alberici, C.: Capolavori di Arte Decorative nel
Castello Sforzesco. Milán 1975.
- (22) Lara, F.: Op. cit., pág. 71.
- (23) Lara, F.: Op. cit., pág. 107.
- (24) Lara, F.: Op. cit., pág. 87.
- (25) Lara, F.: Op. cit., pág. 87.
- (26) Ripa, C.: Op. cit., tomo I, pág. 460.
- (27) Ripa, C.: Op. cit., Tomo II, pág. 45.
- (28) Ripa, C.: Op. cit., tomo II, pág. 45.

- (29) Ripa, C.: Op. cit., tomo II, pág. 45.
- (30) Ripa, C.: Op. cit., pág. 45.
- (31) Lara, F.: Op. cit., pág. 91.
- (32) Ripa, C.: Op. cit., tomo II, pág. 119.
- (33) Ripa, C.: Op. cit., tomo II, pág. 120.

CAP. XIX. SERIE EJERCICIOS ECUESTRES

ANTECEDENTES E ICONOGRAFIA DE LA SERIE

Tapices pertenecientes a la serie de "ejercicios ecuestres".

El aprendizaje de la equitación y los ejercicios ecuestres alcanzan gran desarrollo ya desde la Edad Antigua. El tratado más antiguo que se conserva con esta temática es el de "Peri Hippikes" de Jenofonte que se fecha hacia el año 362 a C.

En los siglos sucesivos, como señala R. d'Hulst, debido a las guerras y a las migraciones, experimenta un declive en la Edad Media, volviendo a tener un nuevo auge en el Renacimiento.

El noble Federico Grisone, napolitano, escribe un tratado de arte ecuestre. Desde Italia, esta afición se expande al resto de los países europeos. Antonio de Pluvinet, tutor del Delfín, futuro Luis XIII es el autor de una obra que alcanza gran popularidad, "Le Manège Royal", con ilustraciones de Crispyn van de Passe, el Joven (1).

Algunos años después, en 1658, Jacob van Meurs de Amberes publica un volumen ilustrado por Abraham van Diepenbeeck "La méthode nouvelle et invention extraordinaire de dresser les chavaux..." traducción de una obra inglesa de William Cavendish, duque de Newcastle, exilado en Amberes donde funda una escuela de equitación (2).

En el arte Occidental, el caballo es uno de los animales más representado, tanto en la pintura como en la escultura, ya sea esta en madera, bronce o en hierro

como imagen de una posición elevada en la sociedad e incluso con carácter simbólico (3).

El caballo es la montura de los héroes, de los santos y de los conquistadores espirituales (4). En Roma los caballos se consagraban a Marte, dios de la guerra y en algunas civilizaciones se establece una asociación entre el caballo y las aguas.

La efigie del caballo se encuentra incluso en las más antiguas tapicerías del siglo XV, y a lo largo de los siglos XVI y XVII.

Así se le representa en escenas tanto de guerra como de caza o en los carros triunfales. En las tapicerías medievales de la "Guerra de Troya", los "Cinco caballeros" de la Baltimore Art Gallery, "El Torneo" de Valennciennes, o en un paño de la serie de la caza del unicornio", por citar algunos ejemplos.

En el siglo XVI, desempeña un importante papel en la serie de la "batalla de Pavía" y en otras como las "cazas de Maximiliano" o en los "miembros de la casa de Nassau", en que se representan retratos ecuestres.

En el siglo XVII, el caballo adquiere gran dignidad en los cartones de Rubens, como en la "Historia de Decio Mus". Jordaens le dedicará una serie como protagonista. En Inglaterra, en las factorías de Mortakle, se teje una serie de "Caballos Reales" con cartones de Frans Cleyn (5). En la colección del Marqués de Northampton se conservan tres cartones de caballos, realizados por Jordaens para una serie de tapicerías de la que no se

conserva ningún ejemplar (6).

La mención documental más temprana de la ejecución por Jordaens de cartones con motivos ecuestres data de 1650. En 1652 los tapiceros de Bruselas, Henry Reydams y Everard Leyniers, entregan a Carlo Vinck una serie de tapices de "Grandes Caballos"; cartones con este tema ya se habían enviado a Hamburgo en 1651 por el mercader de Amberes, François Smit y se describen como "dos cartones en papel sobre motivo de caballos pintados por Jordaens" (7).

En 1654, los tapiceros mencionados anteriormente reciben un encargo del mercader de Amberes Jean de Backer de una serie de siete piezas de cartones de "Grandes Caballos" de la misma calidad que la realizada con el mismo patrón y entregada a Carlos Vinc en 1652 (8).

Con estos cartones, diseñados por Jordaens, se conserva una serie completa de ocho, tejida por Everard de Leyniers y Henry Reydams en el Kuntshistorisches Museum de Viena. Fue adquirida al mercader de Viena, Bartholomeus Triangl, por el emperador Leopoldo I, probablemente con ocasión de su matrimonio con la infanta Margarita Teresa de España (9).

En el primer tapiz de la serie, más monumental y dinámica que el resto de las piezas, se relata la creación del caballo por Neptuno al golpear con su tridente un banco recubierto de plantas marinas. Anphitrite le contempla sentada en su carro, atendidos ambos por nereidas, tritones y delfines.

El orden del resto de las piezas es difícil de establecer. En la que probablemente sea la segunda, Marte y Mercurio conducen sus caballos ante Venus. En cada uno de los otros tapices, un jinete ejecuta una de las figuras tradicionales: levada, cabriola, balotada, en algunos casos les acompañan Marte, Mercurio y un maestro, en otros sólo Marte. Así, en esta serie se constituye una sucesión de escenas realizadas a la glorificación del caballo (10) y relata en distintas piezas los estadios sucesivos del aprendizaje del arte ecuestre (11).

La presencia de los dioses Marte y Mercurio se justifica por las creencias astrológicas relacionadas con sus planetas respectivos. En el Renacimiento y en el Barroco no se dudaba de su influencia sobre la constitución física y el carácter de hombres y animales, sobre todo del caballo (12).

Esta idea se expresa en la obra de Pasquale Caracciolo la "Gloria del cavallo" publicada en 1566, en la que se dice que los caballos están bajo la protección de Marte, y de otros planetas, según su color, entre ellos Mercurio.

Así, Marte y Mercurio serán los protectores de sus animales respectivos (13).

En esta serie, existe asimismo una intención didáctica.

No se conserva ninguna obra completa, y se le denomina grandes caballos para distinguirla de otra de pequeños

caballos.

De esta última se conserva una serie en el castillo de Hluboka en Bohemia, adquirida en 1655 por el archiduque Leopoldo Guillermo y a su muerte pasó a manos de su mayordomo Jan-Adolf von Scharzeburg. Tiene la marca de Leyniers y Reydams (14).

R. d'Hulst opina que sus cartones pueden no ser de Jordaens. Presenta algunas diferencias con la serie descrita anteriormente.

No se conservan cartones pero sí cuatro bocetos: "Neptuno creando el caballo" en el Palacio Pitti de Florencia, "Marte y Mercurio conduciendo sus caballos ante Venus" y "Levada realizada ante los auspicios de Marte y en presencia de Mercurio, Venus y un maestro" en Longleat (Wiltshire). Y "Levada realizada bajo los auspicios de Marte y en presencia de Mercurio" en Ottawa (15).

La Catedral de Toledo posee tres tapices correspondientes a esta serie.

No se han encontrado datos referentes a su adquisición.

Elías Tormo cita dos piezas de Neptuno (16) y el conde de Cedillo (17) menciona una "serie de dos tapices en que aparecen sendas escenas mitológico-clásicas. En una de ellas vense una matrona con un niño alado en una carroza; un hombre desnudo; de espaldas, otros hombres en el mismo estado; ninfas mecidas entre las aguas y un

caballo galopando. (Neptuno y Anfitrite). En el otro tapiz, ante un ameno paisaje que sirve de fondo, aparece un joven jinete vestido a usanza del siglo XVII, cuyo caballo al galope que parece que vuela; y ante él vemos un guerrero y una dama que visten a la antigua:

La cenefa adórnase en cada tapiz por sus cuatro lados con flores, frutos y hojas de vivos colores. En el borde y en lo bajo constan las indicaciones de lugar y autor en esta forma: F. B.B. F. LEYNIERS. S. Arte flamenco, manufactura de Bruselas. Siglo XVII".

CARTONISTAS Y TAPICEROS QUE TEJIERON LA SERIE

Como ya se ha mencionado, los cartones de esta serie se deben a Jordaens.

Los tapices llevan la marca de Bruselas y de los liceros H. REYDAMS y E. LEYNIERS, Everard II Leyniers perteneciente a la familia de liceros activa ya en el siglo XVI, es el miembro más representativo de la dinastía en el siglo XVII.

Everard Leyniers, era hijo de Gaspar Leyniers y muere en 1680. Realiza el paño de la "conversión de san Pablo" perteneciente a la serie de los "Hechos de los Apóstoles" encargada por la archiduquesa Isabel para las carmelitas de Bruselas.

En asociación con Gerard Peemans y Guillaume van Leefdael, teje varios paños de la misma serie para la duquesa de Villahermosa hoy en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid, concretamente "la pesca milagrosa" y el "Martirio de San Esteban".

En 1644, junto con Henry Reydams ejecuta una cámara de "Verduras" para el mercader español J. B. Franco. En 1648, en competencia con Henry Reydams, Guillaume van Leefdael y Gerard van der Strecken obtiene el encargo de la serie de los "Meses" con cartones de Téniers, realizado por el archiduque Leopoldo Guillermo de Austria; para el príncipe de Vaudemont realiza la "Historia de Aníbal y Escipión".

En la colección real sueca existen diez tapices de

los "Meses" con su marca y la de Henry Reydams, Gerard van der Strecken y Guillermo van Leefdael. Estos mismos liceros realizan una "Historia de Escipión" con cinco paños con las armas de Loraine Fürstenhaus, hoy en Viena.

En colaboración con Jan Leyniers realiza una serie de la "Historia de Moisés", su marca aparece en dos de los paños.

Con cartones de Jan van den Hecke, teje dos series: una de "los doce Meses" que consta de seis paños, firmada también por Gilles van Habbeke y una "alegoría de la Noche". (18).

Henry Reydams comienza su actividad hacia 1629. Como se ha mencionado anteriormente realiza varias series en colaboración con otros tapiceros.

En la serie de "Los Meses" de la colección real sueca firma los paños de "Marzo-Abril", "Día y Noche" y los "Elementos".

Su marca figura en los tapices de "Escipión y Masinisa" y "El triunfo de Escipión" de la serie "Historia de Escipión" de Viena; de la misma colección austriaca es la "Historia de Moisés", del taller de este licero salen los paños "el sueño de Miriam" en los otros paños figura la marca de Ian Parmentier.

A la colección de Berwick y Alba, perteneció un paño tejido por Reydams "Las hazañas de Escipión después de la batalla de Ausculum".

Con cartones de David Teniers Junior, pintados en 1680, teje un tapiz heráldico en colaboración con J. Borgth, que figuró en la colección del duque de Medinaceli. (19).

ORLAS

La orla, se perfila por un orillo azul, sobre fondo crema una tupida guirnalda, compuesta por flores, uvas, peras, manzanas, alcachofas, calabazas y animales como ardillas, loros, ciervos y pavos reales.

Es muy similar a la empleada en la historia de Alejandro del Museo de Santa Cruz, también realizada con cartones de Jordaens.

DESCRIPCIÓN DE LA SERIE

Tapiz n.º 1: Creación del Caballo por Neptuno.

Serie: Ejercicios ecuestres.

Cartones: Jacob Jordaens.

Tapicero: H. Reydams y E. Leyniers.

Taller: Bruselas.

Tamaño:

Materia: Lana y seda.

En este tapiz, primero de la serie, se escenifica la creación del caballo por Neptuno, dios de las aguas.

La escena se desarrolla en la zona izquierda de la pieza. Casi en el centro Neptuno, en pie y de espaldas, cubierto únicamente por un manto que cuelga de uno de sus brazos y tapando la parte delantera de su cuerpo, envuelve la zona inferior de su espalda, dejando ésta y sus piernas desnudas al descubierto.

Alza sus brazos musculosos empuñando una pica que clava en un grupo de juncos entre los que surge el torso de un caballo encabritado, con los cuartos delanteros levantados. Neptuno vuelve su rostro para contemplarle.

En el ángulo inferior izquierdo, una joven de espaldas y desnuda, con las piernas sumergidas en el agua, peinada con trenzas y bucles, apoya una de sus manos en la vegetación y con la otra con el dedo índice extendido señala al caballo.

Ante ella asoma el torso de un joven. A su lado, un hombre barbado de perfil, hundido en las aguas hasta la

cintura, contempla al joven; ciñe sus sienes una corona de laurel, ambos se apoyan en un delfín.

Más retrasados se ven la cabeza de un hombre y el torso de otro, que en posición muy forzada, eleva su rostro para contemplar a Neptuno. Junto a éste, en el centro del tapiz, se distingue el rostro de un hombre.

En la zona derecha de la composición, en un plano levemente más retrasado que el dios del mar, su esposa Anfitrite, vuelta de perfil, se sienta en un carro con respaldo ovalado, decorado con cabeza de león y rematado por copete formado por dos delfines sobre los que se eleva una corona rodeada por otra de laurel, dos remos cruzados por detrás sobresalen del conjunto, orlados con cintas y paños flotantes. Sólo es visible una de las ruedas.

La diosa, con túnica que deja su camisa al descubierto, de mangas cortas que permiten ver sus brazos desnudos. Un manto cubre uno de sus hombros, cintura y rodillas, permitiendo ver sus piernas. Peina moño y se adorna con un collar. Un amorcillo se apoya sobre su regazo.

Junto al carro, caído de bruces sobre la tierra, el torso de un hombre moreno, con la cabeza oculta entre sus brazos.

En el ángulo derecho entre un tupido y alto grupo de juncos, dos jóvenes desnudas con las piernas hundidas en el agua se dan mutuamente la espalda, una de ellas juega con sus largas melenas.

Un anciano de frente, también en parte sumergido, con barba y melena canosas vuelve el rostro para contemplarlas; junto a él un delfín sobre el que se apoya el hombre caído.

En la masa nubosa del cielo que se oscurece junto al caballo revolotean, en el centro, dos amercillos que sostienen la lanza de Neptuno. A la derecha otros tres miran a las jóvenes.

Roger d'Hulst describe así la acción que se desarrolla en este paño: "Neptuno crea el caballo golpeando con su tridente, en un banco cubierto por plantas acuáticas. Amphitrita, en su carro, le contempla, el dios del mar y su consorte, son atendidos por tritones, nereidas y delfines" (20).

La escena transcurre a las orillas del mar, cuyas aguas se divisan al fondo del tapiz fundiéndose con el cielo; la vegetación viene representada por espesos y altos juncos.

Si se exceptua la diosa, el resto de los personajes están desnudos, siendo los masculinos de marcada musculatura.

Se conserva el modelo del cartón en el palacio Pitti de Florencia. La figura de Amphitrite está inspirada en un grabado que realiza Jordaens titulado "dos estudios de una mujer desnuda y agachada".

La conservación del tapiz es regular. Se guarda en la Catedral de Toledo.

Tapiz n.º 2: Ejercicio ecuestre: cabriola.

Serie: Ejercicios ecuestres.

Cartones: Jacob Jordaens.

Tapicero: H. Reydams y E. Leyniers.

Taller: Bruselas.

Tamaño:

Materia: Lana y seda.

La escena que se representa en este tapiz transcurre al aire libre y se desarrolla en el claro de un bosque.

En primer término a la izquierda sobre una pequeña elevación del terreno se yergue un grupo de árboles de troncos rugosos y ramaje verde oscuro. Ante ellos se sitúan dos personajes, una dama sentada, ricamente ataviada con pesada túnica de brocado rojo y crema orlada de piel, que deja ver la túnica crema y los pies calzados con sandalias, peina un moño sujeto por una cinta.

A su lado un guerrero en pie, vestido con faldellín verde y coraza de láminas que ocultan aquel en parte. Un manto marrón rojizo cubre su pecho y parte de sus brazos, cae sobre su espalda en complicados pliegues y deja las piernas al descubierto. Lleva barba corta y bigote castaños. Sobre su cabeza casco empenachado.

Ambos personajes de perfil, contemplan y señalan con sus manos a un jinete con jubón azul y crema y pañuelo al cuello que flota a sus espaldas. Lleva melena corta y se toca con sombrero. En una de sus manos sostiene una fusta que eleva en el aire presto a golpear a su caballo

y en lo otra sujeta las riendas de su montura.

El caballo, de pelaje castaño, parece flotar en el aire con los cuartos delanteros flexionados y los posteriores extendidos para realizar una cabriola.

Al fondo, la tupida arboleda de un bosque que se aclara en la lejanía. Los troncos se reflejan en un pequeño regato situado en el centro del tapiz.

A la derecha, en primer plano, un árbol de tronco largo y esbelto y tras él otros envueltos en sombra.

La composición se puede dividir en dos zonas verticales con el eje central marcado por la copa de uno de los árboles situado a la izquierda.

En la izquierda los dos personajes que podrían representar a Venus y Marte respectivamente.

En el tapiz que se conserva semejante a éste en el Kunshistorisches Museum de Viena no aparece la figura de Venus y el paisaje es diferente.

La conservación es regular.

Se guarda en la Catedral de Toledo.

Tapiz n.º 3: Ejercicio ecuestre: ¿Corveta?

Serie: Ejercicios ecuestres.

Cartones: Jacob Jordaens.

Tapicero: H. Reydams y E. Leyniers.

Taller: Bruselas.

Tamaño:

Materia: Lana y seda.

Este tapiz, de menor tamaño que los otros dos de la misma serie conservados en la Catedral de Toledo, muestra un caballero, con jubón azul y crema y pañuelo flotante al cuello, que hace ejecutar a su caballo una balotada. En una de sus manos eleva la fusta y con la otra sujeta las riendas. Su actitud es muy similar al jinete que realiza una cabriola y sus características físicas e indumentaria son idénticas.

Caballo y jinete, de perfil, se dirigen a la zona izquierda del tapiz, el caballo apoya en el suelo los cuartos traseros y eleva los delanteros.

Tras él, apoyado en un árbol, le contempla un guerrero, en pie vestido al igual que en el otro tapiz, con faldeellin verde y coraza de láminas que ocultan aquel en parte. El manto marrón rojizo cae sobre sus espaldas. Se toca con casco empenachado y con una de sus manos sostiene una fusta.

La escena se desarrolla en un paisaje representado por un grupo de árboles situados a la izquierda, de troncos finos y sinuosos y a la derecha detrás de la figura de Marte.

En la lejanía se divisan los edificios de una ciudad.

La conservación es regular.

Se guarda en la Catedral de Toledo.

NOTAS:

- (1) Hulst, R.A.d'.: Jacob Jordaens, pág. 302.
- (2) Hulst, R.A.d'.: Jacob Jordaens, pág. 301.
- (3) Hulst, R.A.d'.: Jacob Jordaens, pág. 301.
- (4) Chevalier, J.: Diccionario de los símbolos. Barcelona 1988, pág. 216.
- (5) Hulst, R.A.d'.: Jacob Jordaens, pág. 302.
- (6) Hulst, R.A.d'.: Jacob Jordaens, pág. 302.
- (7) Hulst, R.A.d'.: Tapisseries, pág. 275.
- (8) Hulst, R.A.d'.: Tapisseries, pág. 275.
- (9) Hulst, R.A.d'.: Tapisseries, pág. 275.
- (10) Hulst, R.A.d'.: Tapisseries, pág. 275.
- (11) Hulst, R.A.d'.: Tapisseries, pág. 276.
- (12) Hulst, R.A.d'.: Tapisseries, pág. 276.
- (13) Hulst, R.A.d'.: Tapisseries, pág. 277.

(14) Hulst, R.A.d'.: Jacob Jordaens, pág. 304.

(15) Hulst, R.A.d'.: Jacob Jordaens, pág. 304.

(16) Tormo, E.: Op. cit., pág. 32.

(17) Cedillo, Conde de .: Op. cit., nº216.

(18) Thomson, W.G.: Op. cit., pág. 381-382.

(19) Thomson, W.G.: Op. cit., pág. 395.

(20) Hulst, R.A.d'.: Tapisseries, pág. 277.

CAP. XX . SERIE HISTORIA DE LA VIDA DEL HOMBRE

ANTECEDENTES E ICONOGRAFIA DE LA SERIE

La serie de la "Historia de la vida del hombre" consta de seis paños.

Según señala Paulina Junquera, por su temática es muy interesante desde el punto de vista iconográfico porque cierra el ciclo de representaciones alegóricas de una de las preocupaciones constantes de los moralistas desde la Edad Media: la lucha que el hombre tiene que mantener contra los vicios y la práctica de las virtudes para poder triunfar sobre ellos con ayuda de la gracia (1).

Desde la Edad Media, se establece una relación entre las virtudes y los vicios, lo que se refleja en una serie de ciclos en los que se emparejan ambos, representándose combates entre las virtudes y los vicios. Se entabla una batalla en la que cada virtud triunfa sobre el vicio correspondiente (2).

A fines de la Edad Media, las virtudes figuran también reinando sobre los vicios o bien las siete virtudes se oponen a los siete pecados capitales.

En Italia se crea el motivo del triunfo de las virtudes.

Toda esta temática alcanza gran repercusión en el arte de la tapicería, desde el gótico al barroco.

En ella se inspiran series como "Los Honores", síntesis de las virtudes y de los vicios acompañadas de otras personificaciones como la Fortuna, el Honor o la Gloria. "Las Moralidades" con representaciones de vicios y virtudes, "La redención del hombre", con paños como

"Los vicios atacan al hombre", "Las virtudes interceden por el hombre" o "El combate de las virtudes y los vicios", la serie del "Triunfo de las siete virtudes", de la que se conservan dos tapices en la Catedral de Toledo, el tapiz del "Hijo pródigo".

De mediados del siglo XVI se pueden citar series como "Los siete pecados capitales".

Ya en el siglo XVII, en la colección del patrimonio Nacional se conservan dos series de la "Historia de la vida del hombre" con algunos tapices iguales en ambas.

La primera consta de siete tapices (de los que uno falta en Toledo):

La Templanza presentada al hombre como guía que le preserve de los vicios.

La Fortuna ahuyenta a los que exigen demasiados dones.

Los vicios rechazan a la Templanza.

La Paciencia humilla a la Fortuna.

La Virtud triunfa sobre todos los vicios.

La Fortuna ciega reparte bienes y desdichas.

El tiempo aleja a la Vejez de los placeres.

La otra serie consta de seis paños a la que falta el segundo tapiz de la serie anterior, el quinto está realizado en menor tamaño con lo que aparecen menos figuras y además en otro paño se representan dos filósofos de la antigüedad.

Con estas series se ponen en relación otras dos de la

misma procedencia, el Patrimonio Nacional, denominadas "sufrimientos de Cupido", ya que enlaza con ellas y las completa.

Una de ellas consta de doce tapices, de los que cinco son machones y siete paños, la otra consta de siete piezas.

La serie de la Catedral de Toledo tiene seis paños que se han podido identificar por su semejanza con las series del Patrimonio Nacional, ya que repiten la temática de la primera serie con distinta composición, faltando el tapiz correspondiente al cuarto, así los paños conservados en Toledo son:

- 1.º La Templanza presentada al hombre como guía que le preserve de los vicios.
- 2.º La Fortuna ahuyenta a los que exigen demasiados dones.
- 3.º Los Vicios rechazan a la Templanza.
- 4.º La Virtud triunfante sobre todos los vicios.
- 5.º La Fortuna ciega reparte bienes y desdichas.
- 6.º El Tiempo aleja a la Vejez de los placeres.

La Fortuna y Cupido que figuran en el segundo tapiz son iguales a las que se representan en el tapiz de "Los sufrimientos de Cupido" "La Fortuna ciega, lucha con Cupido". Las orlas de una de estas series, si se exceptua la inferior, son iguales a la serie toledana, siendo tejidas ambas por Franz van den Hecke.

En la Seo de Zaragoza se conserva un tapiz denominado "El triunfo de Baco", que es casi idéntico al tapiz "Los Vicios rechazan a la Templanza".

En la diputación de Madrid existen dos paños de esta serie, "la Paciencia humilla a la Fortuna" y "la Fortuna, ciega, reparte bienes y desdichas".

No se ha podido localizar ningún dato referente a la compra por la catedral toledana de esta serie.

Elías Tormo (3) cita seis piezas de la Templanza de F. Van den Hecke y el conde de Cedillo menciona "una serie de seis tapices en que se representan otras tantas escenas no bien determinadas de la mitología heroica. Decoran los lados de cada tapiz sendas columnas salomónicas con sus capiteles compuestos. En la parte superior una orla con colgantes de frutas. Abajo no hay orla y en el extremo inferior derecha aparecen las iniciales B BF V.H. Arte Flamenco. Manufactura de Bruselas. Siglo XVII. La conservación de estos tapices es muy buena" (4).

Podrían ser identificados como los de esta serie.

El número de personajes que figuran en los tapices es similar y varios se repiten en los distintos paños, como es el caso del hombre, que no se representa de la misma forma.

La Templanza aparece en cuatro de los tapices, en tres de ellos representada como una joven con un freno y una fusta y en otro como un amercillo que levanta una copa.

La Prudencia figura con el espejo y la serpiente y el Tiempo como un anciano alado que porta una guadaña.

Cupido se representa en tres de los tapices.

En cinco de los paños las escenas transcurren al aire libre, aunque apenas existen referencias al paisaje por ocupar los personajes casi totalmente el campo del tapiz.

La escena del otro paño transcurre en el interior de una estancia recubierta casi totalmente por un cortinaje.

Se representan objetos de uso doméstico como jarras, vasos, copas.

La indumentaria es similar a la de otros tapices de la época.

Los colores predominantes son el crema y el amarillo con algunos tonos de rojo y azul.

CARTONISTAS Y TAPICEROS QUE TEJIERON LA SERIE

El pintor de los cartones de los tapices de esta serie ha sido identificado por Paulina Junquera como Antonio Sallaert basándose en el hallazgo de un dibujo de este autor firmado en el Gabinete de Estampas del Museo Plantin-Moretus de Amberes que representa la Virtud triunfante de los Vicios. Es de pequeño tamaño y realizado con pincel y sienas, enlazando con Triunfos de los generales romanos, que encuentran amplio eco en el arte y fueron tratados especialmente por los pintores flamencos de cartones como Rubens en la "Apoteosis de la Eucaristía" (5).

En él se representa a la Virtud como una matrona con espada y lanza y los cuatro putti que conducen el carro portan los atributos de las virtudes cardinales, que al pasar aplastan a los vicios. Paulina Junquera señala la semejanza de este dibujo con el tapiz de la "Historia de la Vida del hombre", titulado "La Virtud triunfante de todos los vicios", indicando que la composición está invertida y que presenta alguna variante.

Si se compara dicho dibujo con el tapiz de la misma temática de la Catedral de Toledo, se observa que también está invertido y que la composición es casi idéntica con alguna pequeña variante como la decoración del carro, ofreciendo más similitudes que en el tapiz madrileño.

Antonio Sallaert nació en Bruselas hacia 1590, alcanzó la maestría en 1613 y murió en 1650.

Fue pintor de grandes cualidades para el color y la composición y grabador en madera y al aguafuerte, colaborando en algunas ocasiones con Rubens y Van Dyck.

Pintor de temas religiosos, de historia y de retratos, pinta numerosos cartones para los tapiceros de Bruselas, proporcionando cartones para veinticuatro series completas. Esta producción permanece casi entera sin identificar (6).

Los tapices llevan la marca de Bruselas y la del tejedor Franz van den Hecke.

Este pertenecía a la familia de liceros Van den Hecke. Uno de los miembros más importantes fue Leo van den Hecke, tío o abuelo de Franz, quien llegó a ser uno de los más destacados tapiceros de la segunda mitad del siglo XVI.

Franz van den Hecke fue hijo de Ian quien murió en 1633-34 siendo decano del Gremio de Tapiceros. Al igual que su padre, ostentó este cargo recibido en 1640 y posteriormente recibió el título de Tapicero de la Corte. Sus talleres fueron unos de los más activos de la época, realizando gran cantidad de obras (7).

En su manufactura se tejen series como la "Apoteosis de la Eucaristía" o la "Historia del Paraíso".

De la "Apoteosis de la Eucaristía" realiza varias versiones, con ejemplares en colecciones particulares, y una conservada en el Museo de Artes industriales de Viena.

Junto a Ian Frank van den Hecke confecciona la serie que fue propiedad de la Casa de Alba, con variantes respecto a la ejecutada por Geubels y Raes para las Descalzas Reales de Madrid.

Otras series se conservan en la Catedral de Colonia y en la colección del conde de Oñate y en el Vaticano. Según Goebel, tres tapices de ésta temática se encontraban en el Museo de Arte e Historia de Ginebra (8).

En sus manufacturas se tejen dos versiones de la "Historia de Alejandro" y la "Historia de Decius Mus", de la que también realiza una versión Jan Raes, conservada en el Patrimonio Nacional de Madrid; parece ser que la más antigua es la realizada por Franz van den Hecke.

Otra serie salida de sus talleres es la "Historia de la Vida del Hombre", de ella se conserva una en el Patrimonio Nacional de Madrid, sin marca de tapicero y otra con la marca de Jan Raes. En Viena hay un tapiz de esta serie con la marca de Franz van den Hecke y otro en Roma. En la Diputación de Madrid existen también dos paños con la firma de este tapicero (9).

De la serie emparentada con la anterior, "Los sufrimientos de Cupido" o "El Amor del hombre", realiza varias versiones, dos de ellas en la colección del Patrimonio Nacional con el monograma de este tejedor en una y en la otra además con la marca de Jan Raes (10).

Con este tapicero colabora también en la realización

de la "Historia de Sansón".

También realiza las series de la "Historia de Jacob" y la "Historia del Paraíso" de la que se conservan cuatro tapices en la colección Krupp von Bohlen y Halbach; la "Historia de Ulises" en el Patrimonio Nacional o una serie de "Elementos" de una colección privada de Roma (11).

Confecciona además, pequeños tapices con una escena central en un medallón y rodeada de flores que llenan el resto del paño y que recuerdan a los cuadritos que pintó Rubens en colaboración con Jan Brueghel de Velours, quien realiza las flores (12).

ORLAS

Los tapices se bordean por orillo estrecho con franja crema central muy fina.

Las cenefas laterales son dos columnas salomónicas sobre basa con moldura sogueada cuyo fuste alterna fajas de estrias con espiral con otras de amorcillos cogiendo racimos de uvas, separadas por hojas de acanto, y capiteles compuestos.

La orla superior es un friso de triglifos y metopas; de los primeros mediante argollas y lazos se anudan guirnalda de flores y frutos que caen sobre las metopas; en el centro se interrumpe por cartela decorada por paisaje, de la que pende una guirnalda.

La cenefa inferior es muy estrecha y consiste en dos molduras una de hojas y otra de tacos; cartela central con espejo.

Las orlas laterales y superior son iguales a las de la serie de los "Sufrimientos de Cupido" del Patrimonio Nacional y también al tapiz denominado "Apoteosis de Baco" de la Seo de Zaragoza.

DESCRIPCIÓN DE LA SERIE

Tapiz n.º 1: La Templanza presentada al hombre como guía que le preserve de los vicios.

Serie: Historia de la vida del hombre.

Cartones: Antonio Sallaert.

Tapicero: Franz van den Hecke.

Taller: Bruselas.

Tamaño:

Materia: Lana y seda.

Tapiz denominado la Templanza presentada al hombre como guía que le preserve de los vicios. En él Júpiter y Minerva señalan al hombre la Templanza que le toma de la mano para servirle de guía (13).

A la izquierda de la composición, en posición muy forzada, Júpiter, aparece personificado como un rey, con túnica y manto que deja sus piernas al descubierto; sobre sus sienes una corona y en la mano lleva un cetro. Elevado sobre una roca, apoya uno de sus pies en ésta y el otro en el ala desplegada de un águila, posada a sus pies. La otra ala pasa tras las piernas de Júpiter.

A su lado, la diosa Minerva con atuendo guerrero y manto, el casco se anuda a su barbilla con un lazo; en una de sus manos extendidas lleva una lanza y con la otra se dirige en actitud admonitoria al hombre, al que cobija bajo su manto.

El hombre camina hacia el frente, se cubre con un manto. Vuelve la cabeza para contemplar a los dioses y da la mano a una joven que viste túnica y se cubre con manto; en la mano lleva una fusta y un freno de caballo:

es la Templanza.

Detras de ellos avanza una joven que les contempla ataviada con túnica y manto. La escena transcurre al aire libre. Como los personajes ocupan casi totalmente el campo de tapiz, la referencia al paisaje viene dada por unos matorrales situados a la derecha.

Si se compara este tapiz con los de la misma temática conservados en el palacio de Oriente, se observa que, si bien los personajes que figuran son los mismos, su indumentaria, más rica en los tapices madrileños, es diferente. Sus actitudes también son distintas, así Minerva que en el tapiz toledano abre su capa para cobijar al hombre y mantiene la lanza en posición transversal, en el otro el manto flota a su espalda y la lanza está vertical.

El águila es distinta, así como la distribución del hombre, la Templanza y el personaje que les acompaña, mientras en el tapiz toledano ésta figura entre el hombre y la Templanza, en el de Madrid se sitúa al lado del hombre. Júpiter se presenta con el cetro y no con los rayos.

Tampoco aparecen en el paño de Toledo los árboles ni los matorrales que figuran en primer plano.

La Templanza, al igual que en los otros paños de la serie en que se representa, lleva uno de sus atributos característicos, el freno, de acuerdo con la iconología de Ripa (14), ya que como señala, el freno muestra la función principal de la templanza, que consiste en

moderar y refrenar los apetitos del ánimo, fijándose los límites precisos por los que deben encauzarse. La fusta también podría ponerse en relación con esta función de la Templanza.

Júpiter es el jefe supremo de los dioses y de los mortales, en el que se encarnaban todos los poderes y funciones de la divinidad. Se acompaña con el águila, uno de sus principales atributos que simboliza la que voló hacia él cuando estaba a punto de entrar en guerra con los Titanes. El cetro y la corona son las muestras de su autoridad regia. En el tapiz del palacio de Oriente, lleva unos rayos en vez del cetro.

Minerva, hija de Júpiter, aparece como es tradicional con armadura, casco y lanza; en este tapiz le falta el escudo, que sí figura en el paño madrileño.

En los tapices madrileños se explica la escena por medio de una leyenda que figura en la cartela de la orla superior OHOMO DIVINAE SEQUITUR/MODERAMINA DEXTRAE/QVAE DVCE NATURA TE/ET RATIONE REGIT.

Se guarda en la Catedral de Toledo.

Tapiz n.º 2: La Fortuna ahuyenta a los que exigen demasiados dones.

Serie: Historia de la vida del hombre.

Cartones: Antonio Sallaert.

Tapicero: Franz van den Hecke.

Taller: Bruselas.

Tamaño: 3,80 x 3,81 m.

Materia: Lana y seda.

En este tapiz, la Fortuna ahuyenta a los que exigen demasiados dones.

A la derecha de la composición, una joven con túnica de manga corta y manto cremas, cabello trenzado en torno a la frente y suelto a la espalda, sostiene con ambas manos un timón. Una vela, sujeta a su brazo por una cuerda, flota en torno a su cabeza.

De perfil, apoya uno de sus pies sobre un globo terráqueo, vuelve la cabeza hacia atrás y tiene los ojos vendados. Es la Fortuna.

A sus pies, de espaldas, un niño alado casi desnudo con un manto enrollado en torno a sus piernas. Posa uno de sus pies sobre el globo y va coronado de laurel. En una de sus manos sostiene una pluma y con la otra un libro.

En el centro del tapiz le acompañan otros dos amorcillos. Uno de perfil semidesnudo con manto rojo, y una cadena en bandolera con una medalla con busto tiende hacia la Fortuna una corona, en su otra mano lleva un cetro.

A su lado, el otro de frente, con manto azul, con uno de sus brazos ofrece una bolsa y en la otra lleva varias unidades por medio de un mango. De su pecho pende una medalla.

A la izquierda del tapiz, un hombre, con melena y barba, túnica corta amarilla y azul, y manto rojo, que cubriendo uno de sus hombros cruza por su cintura y se extiende a sus espaldas, se dirige hacia la Fortuna en actitud suplicante.

En la zona superior central del paño vuela un amorcillo presto a disparar su arco hacia la Fortuna, con carcaj a la espalda.

La escena transcurre al aire libre sobre terreno cubierto en parte de césped; en el ángulo derecho en segundo plano ante unos árboles, corre una joven con un bastón en la mano.

La escena representa a la Fortuna ciega y los bienes que trae consigo (15) las riquezas, simbolizadas por el amorcillo de las bolsas, el poder, por el que porta corona y cetro, la inteligencia, amorcillo con libros y corona de laurel y el amor, el que dispara la flecha.

La joven que corre se aleja desdeñada por la Fortuna (16). El hombre persigue a la Fortuna y a los dones que la acompañan.

Si se compara este tapiz con el de la misma temática existente en la colección real española se observa que la composición está invertida, las actitudes de los

amorcillos son distintas, en el tapiz madrileño van vendados y no en el de Toledo. El paisaje es similar, no así la indumentaria.

En la colección real española existe además un tapiz, perteneciente a una serie de los "sufrimientos de Cupido" denominada "La Fortuna ciega lucha con Cupido", en el que solo aparecen estos dos personajes y que es casi igual a éste.

La Fortuna se representa con varios de sus atributos característicos, los ojos vendados según la iconología de Ripa, para mostrar que no favorece preferentemente a un hombre sobre otro, sino que a todos los ama o los odia con la misma indiferencia.

El globo indica que así como está en continuo éste, así también la Fortuna cambia de aspecto, pues a uno alza y a otros abate (11). También lleva un timón, que significa que la Fortuna hace triunfar a quien se le antoja y una vela por ser inconstante como el viento.

El tapiz del Palacio de Oriente lleva una cartela que reza: SISPRETA.RATIONE.PETAS/NIMIS ARDVA SORTIS/ERIGET ICARIO/FALLERE DOCTA MODO.

Tapiz n.º 3: Los Vicios rechazan a la Templanza.

Serie: Historia de la vida del hombre.

Cartones: Antonio Sallaert.

Tapicero: Franz van den Hecke.

Taller: Bruselas.

Tamaño: 3,80 × 4,20 m.

Materia: Lana y seda.

Tapiz denominado los Vicios rechazan a la Templanza. A la izquierda de la composición una joven ataviada con túnica crema y manto amarillento, camina de espaldas. Se peina con moño y trenza y sujeta en sus manos una fusta y un bocado de caballo. Lleva de la mano al hombre y se vuelve hacia él intentando atraerle, pero éste le da la espalda.

En el centro del tapiz, un joven con túnica azul cubierta por un manto crema indica con una de sus manos a la Templanza, mientras que con la otra señala a tres personajes situados a la derecha.

En primer plano se agacha una joven, vestida con túnica blanca sujeta con un broche en un hombro y con el otro descubierto, manto crema; en una de sus manos presenta al hombre un corazón. Detrás un hombre envuelto en un manto que deja sus brazos y uno de sus hombros al descubierto, adorna su brazo desnudo con una pulsera; sostiene un jarro en una de sus manos con la tapa abierta y con la otra tiende una alta copa hacia el hombre. En un plano más elevado, una joven con una guirnalda de espigas en la cabeza lleva un gran cuerno de la abundancia repleto de frutos y con una mano ofrece

una podadera al hombre.

Detras de éste y junto a la Templanza asoma la cabeza de una joven coronada de flores que eleva su mano con una copa; al otro lado, otra joven con el pecho descubierto, peinada con trenza a modo de diadema, se inclina hacia el hombre al que ase por el manto.

La escena transcurre al aire libre, sobre terreno cubierto en parte de cesp ed, se ven dos matas peque nas. En el ángulo superior izquierdo sobre un alto montículo se yergue el tronco bajo de un árbol con altas ramas. En primer término, un tronco cortado y tras él algunos matorrales.

Cupido, personificado como un amorcillo alado con el manto sujeto por una cinta en torno a su cintura y casi desnudo, corre det r s de la Templanza.

Si se compara con el tapiz existente en el palacio de Oriente se aprecian grandes diferencias, principalmente en el esquema compositivo.

Los tres personajes, que se identifican como Venus, Baco y Ceres, están en posición invertida, figurando en el paño madrileño a la izquierda del tapiz.

La distribución del grupo formado por el hombre y sus dos acompañantes es similar, aunque más separados en el tapiz de Madrid en el que ocupan casi el centro del paño, lo mismo que en el toledano. Sus actitudes son distintas al igual que la de la Templanza, que en el tapiz de la Catedral de Toledo figura de espaldas.

El paisaje es más rico y variado en el tapiz del palacio de Oriente.

La Seo de Zaragoza posee un tapiz practicamente igual al de la Catedral toledana, con pequeñas variantes.

El paño de Zaragoza es de mayores dimensiones, por lo que los personajes están centrados en el campo del tapiz; sin embargo en el de Toledo, las figuras de Baco y Venus y la jarra que porta aquel están ocultos en parte por la cenefa, lo mismo que la copa que alza la joven de la izquierda.

En el paño de la Seo, Ceres ofrece una manzana, mientras que en el toledano en su mano enguantada lleva una podadera.

El tapiz de Zaragoza está identificado como la "Apoteosis de Baco" (18).

Baco, Venus y Ceres, representan en este paño los placeres de la bebida, el amor y la abundancia (19).

Baco, como es usual, va casi desnudo con corona de pámpanos y uvas; además se le añade un jarro y una copa que ofrece tentador al hombre. Ceres, como personificación de la abundancia de la tierra, lleva la corona de espigas y el cuerno de la abundancia repleto de frutas y hortalizas, la presencia de Baco junto a ella sirve además para complementar la idea de la abundancia.

Venus se representa con uno de sus atributos, un

corazón en llamas. La presencia de los dioses que tientan al hombre se refuerza con las jóvenes que acompañan a éste; cogiéndole de la mano o empujándole le apartan de la Templanza, representada, como es usual en la serie, con el freno y la fusta.

El tapiz del Palacio lleva la leyenda QVOTENDIS
MISERANDE/GRADVMS LASCIVA IVVENTVS/DECEPIT IN
MALATE/BACCHVS AMROQ TRAHVNT.

Tapiz n.º 4: La Virtud triunfante sobre todos los Vicios.

Serie: Historia de la vida del hombre.

Cartones: Antonio Sallaert.

Tapicero: Franz van den Hecke.

Taller: Bruselas.

Tamaño: 3,80 × 5,90 m.

Materia: Lana y seda.

Tapiz que corresponde a la virtud triunfante sobre todos los vicios.

A la izquierda del tapiz, montada sobre un carro triunfal en tonos rojo y crema con grandes ruedas, sus radios tienen forma de rayos de sol y en el centro una cara; los laterales se adornan con roseta. En el frente del carruaje, una guirnalda de frutos. Sobre él se sienta la Virtud, personificada como una joven ataviada con vestido azul y manto crema. Cubre sus cabellos con un casco y en sus manos lleva una espada y una lanza.

Eleva su rostro para contemplar a unos amorcillos que vuelan sosteniendo una corona sobre su cabeza, uno de ellos lleva además una cruz y otro un ancla.

Distribuidos a lo largo del tapiz, tiran del carro por medio de una soga cuatro niños, cubiertos apenas por sus mantos. El que está junto al carro, lleva en sus manos una espada y una balanza, símbolo de la Justicia.

A su lado ante él, tira de la cuerda otro con manto rosa, que lleva en una mano un espejo; a continuación

con la cuerda sobre su hombro, otro eleva una copa mirando al frente, y finalmente carga sobre sus hombros una columna, son respectivamente, la Prudencia, la Templanza y la Fortaleza.

A su paso van pisoteando varios personajes caídos en el suelo. A la izquierda yace un hombre anciano con alas, con manto azul, lleva una guadaña, sería tal vez el Tiempo, como se representa en otros tapices de la serie.

Se apoya en el cuerpo de una joven con diadema, sobre ella carga su pie el personaje que transporta la copa. A su lado y en posición contrapuesta, una muchacha con manto rojo, sostiene un timón, tal vez sea la Fortuna, sobre su cuerpo pasa la Fortaleza.

En el ángulo derecho, una mujer caída sobre un hombre, es aplastada por la Fortaleza.

En el ángulo izquierdo, un anciano coronado de laurel escribe sobre un libro; se cubre con manto rojo.

En el ángulo superior derecho, sobre las nubes un personaje con corona de laurel sostiene un libro, otro con la cabeza cubierta por el manto lee y un tercero, sobre ellos, porta otro libro.

El paisaje viene dado por unos árboles que figuran a la derecha.

Si se compara este tapiz con el del Palacio de Oriente se aprecian bastantes diferencias en la distribución de las figuras, en el carro, que es

distinto; los personajes del ángulo superior están más abajo y las personificaciones de las virtudes cardinales llevan alas, al contrario de lo que sucede en el de Toledo.

Los amercillos que vuelan podrían simbolizar las virtudes teologales ya que uno lleva una cruz, símbolo de la Fe y otro un ancla símbolo de la Esperanza.

Las virtudes cardinales portan sus atributos característicos. Como ya se ha dicho, los personajes caídos pueden representar el Tiempo, ya que en otros tapices de la serie es un anciano con alas y guadaña, la Fortuna, con los ojos vendados y timón y la otra mujer es similar a la personificación de la Envidia.

El carro parece salir de entre las nubes. Al ocupar los personajes la casi totalidad de la superficie del tapiz, el paisaje está representado únicamente por unos árboles en segundo plano.

El tapiz de Palacio lleva la leyenda: VERVS AMOR VTAE
SI/PECTORE FERVEAT VNAM/VIRTVTEM CODITO/CAETERA MORTE
ERVNT.

Tapiz n.º 5: La Fortuna ciega reparte bienes y desdichas.

Serie: Historia de la vida del hombre.

Cartones: Antonio Sallaert.

Tapicero: Franz van den Hecke.

Taller: Bruselas.

Tamaño:

Materia: Lana y seda.

Por su mala conservación es muy difícil identificar la escena. Sería el que representa a la Fortuna ciega que reparte bienes y desdichas.

En el centro del tapiz, la Fortuna, personificada como una joven en pie, sobre un globo, con los ojos vendados y la vela flotando en torno suyo, eleva sus brazos señalando a derecha e izquierda con dos varas.

A la izquierda un hombre ricamente ataviado en pie, de perfil y tocado con turbante y frente a él un guerrero de espaldas, con coraza, casco y manto y algo más retrasado un hombre.

Del cielo caen una corona de laurel y otros objetos que no se identifican, simbolizando los dones de la Fortuna.

En el lado derecho del tapiz, no se puede apreciar ningún detalle debido al deterioro de la pieza.

Los personajes ocupan casi totalmente el campo del tapiz, por lo que apenas se vislumbra el cielo.

Si se compara este paño con el del mismo tema del palacio de Oriente, aparece en ambos la personificación de la Fortuna, en el toledano figura el timón, pero no en el otro.

La distribución de los personajes que figuran a la izquierda del paño es distinta, estando invertidas las posiciones.

El tapiz de Palacio lleva la leyenda: ANNE CVPIDI
NEODVCI/TIBI REGNA REQVIRIS/CREDEBI CAPTARIS MAXIMA
SERVERIS.

Tapiz n.º 6: El Tiempo aleja a la Vejez de los
placeres.

Serie: Historia de la vida del hombre.

Cartones: Antonio Sallaert.

Tapicero: Franz van den Hecke.

Taller: Bruselas.

Tamaño: 3,90 × 4,10 m.

Materia: Lana y seda.

Tapiz que representa el Tiempo que aleja a la Vejez
de los placeres.

La escena ocurre en el interior de una estancia con
la pared recubierta por un cortinaje oscuro.

En el ángulo izquierdo, en primer plano, se ve una
mesa tapada por un rico tapete de fondo rosa con
decoración vegetal en amarillo y azul. Sobre ella se
distribuyen varios objetos, un plato con dos pescados,
una copa y un libro cerrado, con las tapas sujetas por
broches laterales.

Detrás de la mesa una pareja de ancianos. La mujer,
de pie, encorvada y oculta en parte por la mesa, viste
túnica crema y con sus manos sujeta un manto azul, en la
otra se apoya en un bastón; una larga melena cae sobre
sus espaldas.

Ante ella se sienta el hombre, de perfil, con cabello
y barba rizados, ataviado con túnica crema y manto
amarillo de amplias mangas, sujetas al hombro por un
broche y bordeadas de armiño y ancho cuello de la

misma piel. Ambos contemplan a un grupo de personajes que se sitúan a su lado.

Junto al anciano una joven con túnica y manto azul, con los bucles recogidos por una cinta, vuelve su rostro para contemplarle. Lleva los atributos de la Templanza, la fusta y el freno de caballo. Detrás de ella asoma el busto de otra joven, con túnica y manto recogido sobre el brazo, que eleva una de sus manos sosteniendo un espejo y una serpiente enroscada en torno a su brazo y en la otra una fruta, atributos de la Prudencia.

Sobre sus cabezas se alza un hombre anciano que se inclina sobre ellas y parece flotar; lleva alas y una gran guadaña en la mano con la que parece ahuyentar a tres figuras que parecen correr hacia la puerta de la estancia situada a la derecha del tapiz. Es el Tiempo.

Una joven, con el cabello trenzado y suelto en parte, ciñe su busto un cinturón con cascabeles y alza sus brazos para tocar una pandereta; ante ella corre otra cubierta por manto crema con corona de pámpanos; en sus manos sostiene una copa, mientras vuelve el rostro hacia atrás.

A su lado corre también un amorcillo que lleva un arco en sus manos y un carcaj colgado a la espalda. Sobre ellos asoma la cabeza de un anciano cubierta por su manto que come un racimo de uvas.

Por el vano de la entrada se puede contemplar el paisaje, con una arboleda al fondo.

Si se compara este tapiz con dos de la misma temática conservados en el palacio de Oriente, aunque el motivo sea igual, la composición es totalmente distinta.

En el tapiz madrileño se representa en el ángulo derecho y reposando en un lecho con dosel y cortinas, la anciana se toca con velo y su actitud es distinta.

El Tiempo tiene los pies asentados sobre el suelo, del personaje que lleva la copa solo se ve la cabeza y el hombre come una manzana en vez de uvas y va destocado. La joven que toca la pandereta es similar, pero no lleva cinturón de cascabeles.

Sobre la mesa situada junto al lecho del anciano hay también un plato con dos pescados y una copa, pero no aparece el libro.

En este tapiz, el Tiempo aparece como un hombre alado, según la iconología de Ripa y viejo porque el tiempo vuela sin remedio (20). La guadaña sería más bien atributo de la muerte. Está huyendo y alejando los placeres, la bebida, el hombre con la copa, la comida, el hombre con la fruta, el amor, simbolizado por Cupido y la danza o la música, representadas por la joven que toca el pandero.

El tapiz de Palacio lleva la leyenda: QVID SENIM
CVLPAS/CVIVS SAPIENTIA/DONVM EST/SI IVCVND A FVGET/MVNERA
PLVRA REFERT.

NOTAS :

- (1) Junquera, P.: "El pintor Antoine Sallaert en el Patrimonio Nacional", en Reales Sitios, nº 71, Madrid 1982, pág. 30.
- (2) Réau, L.- Op. cit., tomo I, pág. 175.
- (3) Tormo, E.: Op. cit., pág. 32.
- (4) Cedillo, Conde de.: Op. cit., nº 214.
- (5) Junquera, P.: "El pintor ...", pág. 30.
- (6) Junquera, P.: "El pintor ...", pág. 30.
- (7) Arriola, M.P.: Colección de Tapices de la Diputación Provincial de Madrid. Madrid 1976, pág. 91.
- (8) Arriola, M.P.: Op. cit., pág. 93.
- (9) Arriola, M.P.: Op. cit., pág. 95.
- (10) Arriola, M.P.: Op. cit., pág. 96.
- (11) Arriola, M.P.: Op. cit., pág. 97.
- (12) Arriola, M.P.: Op. cit., pág. 97.

- (13) Junquera, P.; Díaz, C.: Catálogo de Tapices del Patrimonio Nacional. Vol. II, siglo XVII, Madrid 1986
pág. 143.
- (14) Ripa, C.: Iconología. Madrid 1987, tomo I, pág. 353.
- (15) Junquera, P.; Díaz C.: Op. cit., pág. 136.
- (16) Junquera, P.; Díaz, C.: Op. cit., pág. 136.
- (17) Ripa, C.: Op. cit., tomo II, pág. 442.
- (18) Torra, E.; Hombria, G.; Domingo, T.: Op. cit., pág.
131.
- (19) Junquera, P.; Díaz, C.: Op. cit., pág. 137.
- (20) Ripa, C.: Op. cit., pág. 360.

CAP. XXI. APOTEOSIS DE LA EUCARISTÍA

ANTECEDENTES E ICONOGRAFIA DE LA SERIE

La serie de la "Apoteosis de la Eucaristía" consta de seis tapices que fueron encargados por el cardenal arzobispo de Toledo Luis Manuel Fernández Portocarrero, además de otros seis que relatan episodios de la vida de seis santos obispos toledanos.

Este cardenal nació en 1635 y murió en 1709. Perteneciente a la familia de los condes de Palma del Rio, fue hecho cardenal por el papa Clemente IX en 1672, cuando era deán del Cabildo de la Catedral de Toledo. Residió un tiempo en Roma, pasando después a Sicilia, de donde fue virrey. Poco tiempo después fue nombrado arzobispo de Toledo, en el año 1679. Intervino activamente en la política de su tiempo durante los reinados de Carlos II y Felipe V.

Los tapices están realizados según los cartones pintados por Rubens para la serie de la "Apoteosis de la Eucaristía" de las Descalzas Reales de Madrid, de la que se realizan diversas versiones.

La primera edición de la misma fue encargo de la infanta Isabel Clara Eugenia, gobernadora de los Países Bajos. La documentación referente al mismo es escasa por lo que los distintos autores que la estudian difieren en el año en que se realizaron los cartones.

Por una carta del capellán de la infanta, Philippe Chiffet, al Nuncio en Bruselas, se sabe que Rubens se prepara para ir a Roma después de haber acabado los cuadros que había emprendido para su Alteza Real, que se supone sean los destinados a servir de modelo a los tapices. También indica que en 1628 se le entregan

muchas perlas por el pago de los patrones de dichos tapices.

Indica además el envío al Convento de las Descalzas de Madrid de una tapicería de tema eucarístico que valía cerca de cien mil florines y los patrones costaron treinta mil florines (1).

Max Rooses señala como fecha de inicio del encargo el año 1625, durante la estancia de Rubens en Bruselas y le hace datar entre los años 1625 y 1627, fecha que Tormo lleva hasta 1628 (2).

Elbert señala que la primera conversación sobre el proyecto debió tener lugar durante la estancia de la infanta en Amberes, en la que visita a Rubens a su vuelta de Breda, acabada de conquistar por Spinola. El encargo podría ser un ex-voto para dar gracias a Dios por esta victoria (3).

El ciclo consta de veintiún tapices, de los que veinte se conservan en el Convento de las Descalzas Reales de Madrid.

Son éstos de distintos tamaños; nueve pequeños y once grandes. Tormo denomina a esta serie "Apoteosis de la Eucaristía".

Se han realizado varios intentos de dividir la serie. Nora de Poorter indica que los veinte tapices más un boceto no realizado como tapiz, la ideó Rubens como una unidad y la diseñó en el mismo periodo y distingue varios grupos y subgrupos en el conjunto (4).

I. La Adoración eucarística (Consiste en cinco tapices "pequeños" que aparecen como unidad).

1. Dos querubines que sostiene la costodia.
- 2 y 3. Angeles que tocan instrumentos musicales.
4. la jerarquía eclesiástica en adoración.
5. La jerarquía secular en adoración.

II. El rey David que toca el arpa (tapiz 6) ("pequeño").

III. Los once tapices "grandes".

a. Preamuncios eucarísticos.

7. Abraham y Mequisedec.
8. La Recolección del Maná.
9. Elías y el ángel.
10. Los sacrificios de la Ley Mosaica.

b. Los triunfos de la Eucaristía.

11. El Triunfo de la Iglesia.
12. El Triunfo de la Fe.
13. El Triunfo del Amor Divino (o de la Caridad).

c. Los predicadores y defensores de la Eucaristía.

14. Los cuatro Evangelistas.
15. Los Defensores de la Eucaristía.

d. Las victorias de la doctrina eucarística.

16. La Eucaristía vence los sacrificios paganos.
17. La Victoria de la verdad sobre la herejía.

IV. Tapices "pequeños" alegóricos.

18. La Sucesión de los papas.
19. La Historiografía.
20. La Caridad que ilustra el mundo.

V. (III) Un boceto del grupo III que no fue ejecutado como tapiz.

21. El Triunfo de la Esperanza.

Según algunos autores, los once tapices grandes

habrían de recordar las once cortinas que, según el Antiguo Testamento cubrían el Arca de la Alianza (5).

La serie tiene un carácter adorativo, prefigurativo y apologético sobre la presencia verdadera del Corpus Christi en el Santísimo Sacramento (Consubstantiabilis), doctrina rechazada por el protestantismo parcial o completamente. Tema este muy dentro del espíritu de la Contrarreforma (6).

En esta época se escriben y representan los autos sacramentales más famosos de autores como Tirso, Valdivieso, Calderón y Lope de Vega. Este, además, compuso un poema alegórico titulado "Triunfos divinos" (7). La influencia que esta obra pudo tener sobre Rubens es analizada por Simon A Vosters, quien señala algunos paralelismos existentes entre ésta y los cartones diseñados por Rubens.

La serie va destinada al convento de Clarisas de las Descalzas Reales, siendo santa Clara una gran defensora del Sacramento, por el que sentía especial predilección la infanta Isabel Clara Eugenia.

Adornaba el Monasterio en la procesiones que se desarrollaban el Viernes Santo y el jueves de la octava del Corpus. Anteriormente realizaba esta función la serie de la "Conquista de Túnez".

Otro punto de controversia entre los distintos autores es la colocación dada a los tapices. Los once tapices mayores adornarían el claustro público y los pequeños estaban destinados a tapar el retablo (8).

Según Norad Poorter, los once tapices grandes probablemente ocupaban el lugar central, es decir, la pared del templo. Decoraban las paredes norte y sur con dos géneros de arquitectura para las orlas; para la hilera de abajo, que se compondría de cinco tapices, se empleaban las columnas jónicas fajeadas y estriadas y los demás que son entorchados se destinaban a la fila inferior (9).

Según Simón A. Vosters, dejando fuera de consideración "la Adoración Eucarística", el "David arpista" y las tres alegorías, los grandes tapices se dividen en dos grupos, los asuntos inspirados en el Antiguo Testamento son de tipo prefigurativo (Elías, Maná, Melquisedec y David arpista) o representan a los vencidos por la eucaristía (los sacrificios del paganismo) y los tapices de asuntos del Nuevo Testamento que abarcan a los testigos de la verdad eucarística en lo positivo: (Evangelistas y Defensores) y en lo negativo: (la Herejía) y a las virtudes teologales como resultado de la verdad eucarística y que reciben la forma del Triunfo; a lo que se asemeja el Triunfo de la Iglesia que sirve de enlace entre los dos grupos pues también depone a favor de dicha verdad (10).

Algunos tapices de esta serie están pensados para producir el efecto simulado del tapiz dentro del tapiz, aspecto tomado por Rubens de la serie de los "Hechos de los Apóstoles" de Rafael.

Los cortinajes o tapices suspendidos de los arquitrabes de las orlas y recogidos tras las columnas laterales, sobre los que se representan las escenas,

crean dicho efecto.

El ciclo está concebido como una Apoteosis o Triunfo, recuerdo de los triunfos de los generales romanos y que tienen amplio eco en la tapicería medieval y renacentista. Tres de los tapices se escenifican como carros triunfales. De los triunfos de la Fe y de la Caridad se han realizado varias versiones. La Catedral de Toledo posee un tapiz que representa el "Triunfo de la Caridad" (serie de "Las Virtudes").

Como señala Simón A. Vosters, los autos sacramentales y representaciones morales solían hacerse en carros alegóricos, se llamaban carros triunfales y formaban parte de los espectáculos que daban fausto a toda clase de fiestas religiosas y mundanas. En las que celebraban el doble enlace de Felipe III y Margarita de Austria y Alberto de Austria e Isabel Clara Eugenia, en Valencia en 1599, estaban presentes los carros triunfales que servían de tablado a la moralidad de Lope de Vega "Las bodas entre el Alma y el Amor Divino", lo que según dicho autor, probablemente contribuyó al encargo de algunos tapices en forma de carros triunfales (11).

Los tapices de la Catedral Toledana de esta serie, encargados por el Cardenal Portocarrero son seis:

- 1.º Abraham y Melquisedec.
- 2.º El Triunfo de la Iglesia.
- 3.º El Triunfo de la Fe.
- 4.º El Triunfo de la Caridad o el Amor Divino.
- 5.º Los Defensores de la Eucaristía.
- 6.º La Eucaristía vence los sacrificios paganos.

Dentro de los grupos establecidos corresponden uno a los preanuncios eucarísticos, tres a los triunfos de la Eucaristía y uno a los predicadores y defensores de la Eucaristía.

Entre los autores que se refieren a estos tapices se puede mencionar a Sixto Ramón Parro (12) que en su obra "Toledo en la mano" dice que "entre los muchos tapices... que se custodian... los mejores son doce que mandó labrar y regaló el cardenal Portocarrero... los fabricó I. F. Vandenheccke por cartones de Jacobo Jordaens de los cuales se conservan seis en la iglesia del Hospital de Niños Expósitos..." sigue después una breve descripción de los tapices; hace esta anotación en el tomo correspondiente a la descripción de la catedral

El conde de Cedillo (13) también los menciona, al igual que Sixto Ramón Parro, junto a los otros seis tapices de los obispos toledanos regalados a la catedral por el mismo cardenal Portocarrero, y los define como "seis escenas alegóricas inspiradas en el enaltecimiento de la Religión y de ciertas virtudes; les identifica como el "Triunfo de la Iglesia sobre los herejes", "Alegoría de la Caridad", "La Religión y sus defensores", "Alegoría de la Fe Triunfadora", "La destrucción de las prácticas idolátricas por los esplendores de la Religión" y "Pasajes del Antiguo Testamento". Realiza una breve descripción de los mismos.

Se ha localizado documentación referente a la donación de estos tapices (doc. n.º 54).

CARTONISTAS Y TAPICEROS QUE TEJIERON LA SERIE

Los cartones de estos seis tapices de la "Apoteosis de la Eucaristía" se tejieron siguiendo los elaborados por Rubens para la serie encargada por la infanta Isabel Clara Eugenia.

Como señala Roger D'Hulst, dentro de la obra de Pedro Pablo Rubens las composiciones de carácter cíclico ocupan un lugar importante; tenía evidente predilección por trabajos de gran envergadura donde desplegaba todos los recursos de su genio (14), así la "Galería de María de Médicis" actualmente en el Louvre, pero realizada para el Palacio de Luxemburgo, la "Galería de Enrique IV", inacabada y destinada al mismo edificio y los trabajos decorativos realizados con ocasión de la entrada del Cardenal Infante en Amberes y para el techo del palacio de Whithehall en Londres (15).

Dentro de este carácter cíclico se puede englobar su producción de cartones para tapices.

Entre 1615 y 1630 realiza cartones para cuatro series, la primera que realiza es la "Historia de Decius Mus" en 1616, de estos se conservan seis en la Galería de Lichtenstein de Viena. Este ciclo se teje más de veinte veces a lo largo del siglo XVII (16).

En la colección real española existen dos series de ocho y cinco paños, otras dos en la colección Imperial de Viena, cuatro paños se hallan en el castillo Hluboka y castillo Vetavou de Checoslovaquia, por citar algunos ejemplos (17).

En 1622 por encargo de Luis XIII de Francia diseña la serie de la "Historia de Constantino", los tapices fueron confeccionados en 1627 y se repitieron al menos en nueve ocasiones (18). Pinta trece bocetos, de los que sólo se realizan doce.

La serie de la "Apoteosis de la Eucaristía" realizada por encargo de la infanta Isabel Clara Eugenia para el convento de las Descalzas Reales de Madrid, fundado por la infanta Doña Juana hija de Carlos V, por el que sentía especial predilección, realizando alguna estancia en el mismo y a la muerte de su esposo el Archiduque Alberto vestiría el hábito de terciaria franciscana. La congregación de dicho convento se consagraba especialmente al culto de la Eucaristía.

Según R. A. d'Hulst, esta es la serie alegórica más vigorosa que crea Rubens; un poema universal, una impresionante evocación del dogma católico y al mismo tiempo una monumental profesión de fe (19).

Como indica Paulina Junquera (20), Rubens era un hombre de gran cultura y conocimientos religiosos y además pudo pedir asesoramiento doctrinal para sus bocetos a teólogos, lo que hizo en ocasiones.

Según Tormo en primer lugar realizaría una primera idea, las Tablitas, que sometería al parecer de la infanta, luego la idea elaborada en tabla de tamaño mayor, y por fin, los modelos, obras de taller destinadas a ser copiadas por los tapiceros (21).

De las tablas se conocen siete en el Fitzwilliam

Museum de Cambridge y dos en el Museo Bonnat de Bayona y otra en el Museo de Tournai. En el Prado se guardan ocho de las grandes tablas. Los cartones para los tapiceros se quedaron en el palacio de Bruselas, donde al ser reclamados por Felipe IV se enviaron en parte a España; los que quedaron en Bruselas se perdieron en el incendio del Palacio (22).

Seis de ellos estuvieron en la iglesia de las Dominicas de Loeches hasta la guerra de la Independencia, de ellos se llevaron dos a París, hoy en el Louvre, y los otros pasaron a la colección del Duque de Westminster (23).

La serie de la "Historia de Aquiles", de la que se conocen once paños, fue pintada por Rubens que realiza ocho y por Jordaens que le añade otros tres (24).

No se sabe quién realizó el encargo para esta serie que comprende ocho bocetos y ocho modelos. Los realizaría hacia 1630-1635 tal vez para su suegro Daniel Fourment. Primero realizó unos bocetos de los que se conservan siete en el Museo Boymans de Rotterdam y una en el Instituto de Arte de Detroit (25).

Los modelos son de mayor tamaño que los bocetos. Seis se conservan en la colección del Duque de Pastrana, dos en el museo de Pau, en el Museo de Sarasota uno y los restantes en el museo del Prado (26).

Los cartones no se realizan sobre lienzo, como en las series de "Decius Mus" y la "Apoteosis de la Eucaristía" sino sobre papel y no se conservan en la actualidad (27)

De la "Historia de Aquiles" se tejieron gran número de series completas, de las que no se conserva ninguna en su totalidad y si varias parciales.

Los tejedores Van der Strecken y Van Leefdael compran los cartones en 1653 a Fourment. No se sabe cuál fue el taller que realizó la primera edición aunque pudiera ser Eggermans; cuatro de éstos tapices se conservan en el Palacio Ducal de Vila Viçosa (Portugal). Jan Raes realiza varias versiones antes de la venta de los cartones. Las principales que se conservan son las tejidas por Van der Strecken y Van Leefdael (28).

Hay varios paños de esta serie en la Catedral de Santiago de Compostela, en el parador de Fuenterrabía, en el Museo del Cincuentenario de Bruselas y en el Palacio Real de Turín, entre otros lugares (29).

Con los cartones se realizará un cambio de estilo dentro de la producción de la industria licera de Bruselas. Los paños adquirirán un carácter monumental, concentrando el interés de la composición en el primer plano, en el que sitúa grandes figuras (30).

Características de los cartones de Rubens son la expresividad en rostros, los movimientos vigorosos y las figuras monumentales, así como el encuadre de las escenas en marcos arquitectónicos (31).

Así, este pintor sustituye en algunas series las cenefas por encuadres arquitectónicos, siendo las laterales sustituidas por columnas.

La primera edición de la serie, destinada a las Descalzas Reales, fue tejida en los talleres de Jan Raes, con la colaboración de Jacques Forbert, Jean Verwoeck y Jacques Geubels.

De ella se tejieron numerosas versiones sobre todo en los talleres de Bruselas de los Van den Hecke, como la conservada en la Catedral de Colonia y la que fue de la Casa de Alba. También hay otra versión en la iglesia de Oncala (Soria) y en el Museo de Artes industriales de Viena y en el Vaticano.

Los tapices de la Catedral de Toledo, al igual que la serie de "Los obispos toledanos", se realizó en los talleres de Jan Franz Van den Hecke, perteneciente a una importante familia de liceros, que hacia 1676 poseía el taller más importante de Bruselas con 21 telares. En 1662 había obtenido el cargo de Decano de la organización de tapiceros (32).

En su manufactura se teje una versión de doce tapices de la "Historia de Alejandro" con cartones de Le Brun que constaba de doce tapices tejidos con hilos de oro y plata, realizada en bajo lizo, en los que figura el escudo de Colón; dos tapices de esta serie existen en el Frankfurter Kunstgewerbemuseum.

De ella se realizan numerosas versiones. En la residencia del arzobispo de Wurzburg se conservan nueve tapices; sólo tres llevan la firma del maestro.

Otro ciclo salió de sus talleres, es uno alegórico sobre "Los cuatro elementos" en la que se personifican

el Aire, el Agua, el Fuego y la Tierra, existente en el palacio de Wurzburg. Del mismo estilo son "Las cuatro estaciones" con los trabajos propios de cada una. De estas dos series se conservan numerosas piezas sueltas, en Viena, Berlín, etc. (33).

De esta manufactura también existen bastantes tapices aislados que se guardan en distintas colecciones como, por ejemplo, en la colección Berwick-Alba con guerreros y niños o en el Museo de Lille (34).

De la "Apoteosis de la Eucaristía" ejecuta varias versiones. En 1691 por contrato se obliga a realizar ocho paños para el comerciante de Amberes Luis de Lannoy cuyo paradero es desconocido. De ella Wauters cita cuatro tapices; existe otro de los "Cuatro Evangelistas". En una colección privada con su firma completa se conserva "El Triunfo de la iglesia sobre la herejía".

En Abbeville hay uno del "Triunfo de la Iglesia sobre el paganismo". En colaboración con su padre Franz teje la serie de la Colección Berwick-Alba de los que cinco llevan la marca de éste, uno no lleva y el resto tiene las iniciales I. F. V H.

Esta misma marca llevan los tapices de la Catedral de Toledo encargados por el Cardenal Portocarrero a dicho licero, puesto que llevan su escudo.

ORLAS

Las cenefas de esta serie ya no constituyen un simple encuadre del tapiz, sino que Rubens las integra en la misma escena que se desarrolla en el campo del tapiz, constituyendo toda la pieza un poderoso conjunto arquitectónico (35).

La cenefa superior es un arquitrabe que reposa sobre columnas que constituyen las cenefas laterales. Estas son de dos órdenes, bien columnas jónicas de tipo toscano fajeadas y estriadas en su tercio inferior. Este modelo le era muy familiar a Rubens, pues su casa tenía un pórtico de este orden que le inspiró numerosos cuadros suyos (36), y el otro columnas entorchadas, ya empleadas en cartones de tapices de Rafael en la serie de los "Hechos de los Apóstoles" en que los fustes se adornan con relieves con viñas y angelotes que cogen los racimos, tal vez alusión a la Eucaristía.

Para los tapices que en las Descalzas Reales irían en la hilera superior se emplearían fustes entorchados o celestiales y para la inferior los fustes toscanos o terrenales (37).

Así, en los tapices de la Catedral de Toledo las cenefas serán de dos tipos, según lo expuesto anteriormente.

Cuatro tapices llevan en las cenefas laterales columnas toscanas, en este caso la cenefa superior es un arquitrabe con triglifos y metopas decoradas éstas alternativamente con rosetas contenidas en círculos,

jarrones y aras. Sobre él se superponen los cortinajes, guirnaldas y en algunos cartelas.

En los otros dos: "El Triunfo de la Iglesia" y "La Eucaristía vence los sacrificios paganos", las columnas son entorchadas y la cenefa superior es un arquitrabe decorado en su zona inferior con casetones que contienen círculos parcialmente cubierto por cortinaje y guirnalda.

La cenefa inferior es distinta en cada tapiz. En algunos casos queda oculta por el cortinaje y es la misma que en los paños de las Descalzas Reales, excepto en el motivo central sustituido aquí por el escudo del cardenal Portocarrero.

DESCRIPCIÓN DE LA SERIE

Tapiz n.º 1: Abraham y Melquisedec.

Serie: Apoteosis de la Eucaristía.

Cartones: Pedro Pablo Rubens.

Tapicero: Ian Franz Van den Hecke.

Taller: Bruselas.

Tamaño: 4,45 × 5,60 m.

Materia: Lana y seda.

En este tapiz se escenifica una de las prefiguraciones de la Eucaristía o la cena eucaristía en el Antiguo Testamento, el encuentro de Abraham y Melquisedec, referido en el Génesis, capítulo 14 versículos 18-24.

Abraham, tras su retorno después de la expedición contra los reyes que habían capturado a Lot, se encuentra con Melquisedec, rey y sumo sacerdote de Salem y le ofrece del diezmo de su botín, mientras que éste le presenta el pan y el vino.

El momento en que se realiza esta ofrenda se refleja en este tapiz.

La escena se desarrolla ante la entrada de un edificio, del que apenas se distingue parte de un arco, un paramento con ventanas, al que se accede por una escalinata por la que asciende Abraham en la zona derecha del tapiz.

Este se representa como un guerrero, de cabellos cortos y crespos y poblada barba oscuros, vestido con coraza y faldellín y espada que cuelga en bandolera de

una correa, sobre sus hombros, un manto rojo con flecos. Con sus brazos descubiertos sostiene dos panes redondos que ofrece a Melquisedec.

El sacerdote, en la izquierda de la composición, de perfil, se inclina hacia Abraham. Es un anciano de larga barba blanca y corona de laurel sobre gorro rojo. Su atuendo consiste en túnica corta azul con flecos, sobre otra larga blanca y capa rojiza con forro y amplio cuello de armiño, que sostiene un joven situado tras él.

Ambos personajes están acompañados por sus séquitos respectivos. En el lateral izquierdo, asoma el torso de un hombre cubierto en parte por un manto verdoso inclinado bajo el peso de la cesta de paja, repleta de panes que carga sobre su hombro.

A su lado un anciano, con manto amarillo que le cubre la cabeza apoya una de sus manos en la cesta, mientras vuelve la cabeza para contemplar la escena que se desarrolla a sus espaldas. Junto a él se divisa la cabeza de otro tocado con turbante.

En primer plano, a la izquierda del tapiz, un hombre de espaldas, arrodillado en el escalón, porta con ambas manos un gran jarrón metálico. Lleva el torso desnudo y un manto verdoso se enrosca entorno a su cintura.

Detrás de él otro personaje cubierto en parte por un manto azul, sostiene un jarro semejante al anterior. Otro más está situado en el centro del tapiz, sobre la grada. Las piernas de ambos hombres están ocultas por la cenefa inferior, semejando ascender por una escalinata.

Acompañan a Abraham, a la derecha de la composición, cuatro guerreros, uno de ellos de perfil, con camisa verde, coraza, faldellín de tiras azules y casco empenachado, extiende su brazo hacia el frente.

Entre éste y Abraham asoman las cabezas de los otros tres, uno de ellos sin casco. Todos portan lanza.

En primer plano, a la derecha, asoman los cuartos delanteros y la cabeza de un caballo. En él se apoya un muchacho, de cabello castaño corto, que viste túnica amarilla, le acompañan dos guerreros ocultos en parte por el caballo.

Dos jóvenes, junto a Melquisedec, en segundo plano; solo se divisan sus cabezas, tienden unos panes a uno de los soldados que acompañan a Abraham.

Toda la escena se desarrolla sobre un cortinaje, que pende de la cenefa superior y se despliega todo a lo ancho del tapiz, recogido en la parte superior por tres angelillos. Es de tela azul, con profusa decoración vegetal en tono dorado, que se aprecia en uno de sus laterales y en la zona inferior. Va forrado de azul.

Como señala Simón A. Vosters, Rubens realiza en varias ocasiones y con variantes el tema del "Encuentro de Abraham y Melquisedec" (38).

Así efectúa un dibujo para el Misale Romanun grabado por Th. Galle y hacia 1615 pinta la versión del Museo de Caen, para realizar un grabado del mismo, se hizo un dibujo conservado en la Albertina de Viena; en todos

ellos Abraham y Melquisedec están situados en un piso bajo (39).

En el lienzo que formaba parte de la serie que decoraba las bóvedas de la iglesia de los jesuitas de Amberes, destruidos en un incendio, y de los que se conservan dibujos y grabados, Abraham sube los peldaños de una escalera que conduce al templo donde Melquisedec le entrega los panes. El tema está visto desde abajo (40).

La tercera versión que pinta es para la serie de tapices destinada al convento de las Descalzas Reales. En primer lugar pinta una tablilla en que los personajes en un tablado llano se encuadran por columnas salomónicas. Se conserva en Cambrige.

En el primer modelo, hoy en el Museo del Prado, difiere del esbozo; el tablado llano está sustituido por una construcción escalonada vista desde abajo, como en el lienzo de Amberes y el encuentro está situado en el centro de la composición. Abraham sube las escaleras de perfil y Melquisedec está sin yelmo (41).

El segundo modelo (en la Galería Nacional de Washington) las columnas salomónicas se cambian por otras toscanas fajeadas y estriadas. La figura del sacerdote se retrasa, mientras que el patriarca se sitúa más en el centro, los peldaños se ven desde arriba. Esto es debido a que la colocación del tapiz en las Descalzas ha variado, pasando de la fila superior a la inferior (42).

Esta composición pasó a ser la del cartón conservado en Sarasota (Florida). El tapiz es la imagen invertida del segundo modelo (43).

Según Simón A. Vosters, en "Encuentro de Abraham y Melquisedec" tiene un carácter teocrático, amistoso y prefigurativo del futuro de Israel y de la Eucaristía y es de tipo jerárquico militar (44).

La Catedral de Toledo posee otro tapiz en el que se narra este encuentro; es el perteneciente a la serie de la "Historia de Abraham".

Si se compara este paño con el existente en las Descalzas Reales no se aprecia ninguna variación.

Los tonos predominantes son los dorados y amarillos con toques de azul y verde.

ORLAS

Las cenefas laterales están constituidas por columnas de fuste toscano con estrias en el tercio inferior y dos fajas en el resto del fuste y capiteles jónicos.

La cenefa superior es el arquitrabe sustentado por las columnas con triglifos y metopas con diversa decoración. De dos argollas penden una guirnalda de flores y frutos, uvas, calabazas, peras.

La cenefa inferior presenta dos pedestales laterales donde se asientan las basas de las columnas.

En el centro, el escudo del cardenal Portocarrero.

La columna derecha está oculta por el cortinaje.

Tapiz n.º 2: El Triunfo de la Iglesia.

Serie: Apoteosis de la Eucaristía.

Cartones: Pedro Pablo Rubens.

Tapicero: Ian Franz Van den Hecke.

Taller: Bruselas.

Tamaño: 4,40 × 6,80 m.

Materia: Lana y seda.

La escena figurada en este tapiz, simboliza el triunfo de la Iglesia y se desarrolla a lo largo de todo el campo del paño, de izquierda a derecha.

De la izquierda de la composición parte el lujoso carro, tirado por cuatro hermosos caballos blancos.

El carro, conquiforme y provisto de una especie de proa en el frente (45), está decorado con una guirnalda de frutos. Los ejes de las ruedas tienen forma de balaustres y el círculo está decorado con pedrería.

Sentada en él, de perfil, la Iglesia aparece como una hermosa joven ataviada con túnica azul, saya amarillenta recogida sobre las rodillas y cubierta por manto rojizo claro bordeado por ancha franja decorada con rosetas y sujeto al cuello por un broche. Sus cabellos se anudan con un velo que cuelga a sus espaldas.

En sus manos, sujeto con un pañuelo, porta un ostensorio. Un angel niño recoge el vuelo de su manto, mientras que en el ángulo superior izquierdo otro ángel joven con manto azul eleva sobre su cabeza una tiara.

En el centro de la composición vuelan tres angelotes que contemplan sonrientes a la Iglesia. Otro sentado en el carro, sostiene las riendas y eleva en sus manos una corta fusta.

Junto al carro y ocultos en parte por éste, caminan dos ángeles mancebos coronados de laurel de los que sólo es visible la cabeza; uno de ellos eleva una rama de olivo sobre la que se va a posar una paloma.

Sobre los caballos monta un ángel con túnica verde y coronado de laurel, que con una mano sujeta las riendas y con la otra lleva el signo honorífico de la Iglesia, un pequeño baldaquino rojo con las llaves pontificales entrecruzadas (46).

Sobre otro, un ángel con el cabello trenzado a modo de diadema porta una palma y una corona de laurel. Junto a él vuelan dos más que tocan las trompetas de la fama.

A la derecha del tapiz, tres jóvenes sujetan las riendas de los caballos. En primer término, una con túnica rojiza que deja uno de sus pechos al descubierto. Una trenza ciñe su frente y recoge en parte sus cabellos que caen sobre sus hombros.

La segunda que sostiene la cabeza del caballo va ataviada con túnica azul y la tercera con manto amarillento, lleva sobre su cabeza un despojo de león y en su mano un corto bastón, es la Constancia (47).

El carro aplasta bajo sus ruedas a tres personajes, la cabeza de la Cólera, junto a una antorcha ardiente,

la Discordia, entre las dos ruedas con el torso desnudo y envuelta en manto azul, las serpientes se enroscan en sus cabellos. El Odio como un hombre con barba y cabello castaño intenta levantar las ruedas del carro, se cubre en parte con manto rojizo.

En la zona izquierda del tapiz en primer plano, camina un hombre con la espalda desnuda y manto verdoso en torno a sus piernas, lleva orejas de burro como personificación de la Ignorancia. A su lado, otro con manto azul que deja uno de sus brazos al descubierto sujeto con unas cuerdas y con los ojos vendados, representa la Ceguera.

Una joven casi oculta tras la cenefa, con sarta de perlas en los cabellos, apoya una de sus manos en el hombro del anterior y con la otra levantada sostiene una lamparilla.

La escena se desarrolla sobre un amplio tapiz, cortinaje o telón que apenas es visible por estar recogido en la zona superior por dos angelotes y oculto en los laterales tras las columnas de las cenefas. Se bordea en la zona inferior por una ancha franja con complicada decoración vegetal de lazos dorados sobre fondo azul.

La zona superior se oculta tras una ancha guirnalda de flores y frutos que según R. A. d'Hulst, en el desarrollo de la escena triunfal simbolizarían la generosa omnipresencia de la naturaleza.

También indica que es una composición llena de una

vida lujuriente y desbordante, majestuosa y solemne, los hombres y los animales testimonian un ardiente dinamismo. Es una ilustración de la Fe suscitada por un hecho sobrenatural determinante para la historia del mundo (48).

La forma de concha del carro, tiene, según opina Simón A. Vosters, el objeto de recordar la imagen de la Iglesia como una nave muy difundida en la literatura y las artes plásticas. El Triunfo de la Iglesia tradicionalmente se representaba como un barco con la Comunidad de los Santos a bordo y guiada a un puerto seguro por Cristo o por el Papa, aunque matiza que es dudoso que en el boceto de Rubens se exprese el concepto de triunfo naval (49).

También señala la semejanza con el Triunfo de la doctrina verdadera de la Iglesia correspondiente a un ciclo de seis cuadros titulado "*fundamenta et principia fidei et Catholicae religionis in sex triumphales curros dispartita*" de Otto Venius, maestro de Rubens; así, compara las cuadrigas que tiran de los carros de ambas composiciones, la Iglesia va sentada como un vencedor romano, mientras un genio sostiene la corona encima de su cabeza, aunque en Rubens los caballos se mueven de forma asimétrica y natural (50).

El personaje que en el tapiz de las Descalzas Reales porta el lábaro a la derecha de la composición precediendo a la comitiva no figura en el tapiz toledano.

ORLAS

Las cenefas laterales están constituidas por dos columnas entorchadas interrumpidas por franjas anchas decoradas por viñas y angelotes que cogen racimos. Las franjas se delimitan por medio de hojas de acanto.

La cenefa superior está formada por un friso, decorado en su zona interior por casetones. Está casi oculto por una gran guirnalda de flores y frutos, racimos de uvas, calabazas, alcachofas, peras, granadas, que cuelgan de unas argollas laterales.

En el centro flanqueada por cabezas de angelotes una cartela en la que se lee ECCLESIAE/TRIVMPHVS.

La cenefa inferior está oculta por el borde del cortinaje, y se eleva éste en el centro para albergar el escudo del cardenal Portocarrero.

En el tapiz de las Descalzas Reales su lugar lo ocupa una bola del mundo rodeada por una serpiente.

Tapiz n.º 3: El Triunfo de la Fe Eucarística.

Serie: Apoteosis de la Eucaristía.

Cartones: Pedro Pablo Rubens.

Tapicero: Ian Franz Van den Hecke.

Taller: Bruselas.

Tamaño: 4,75 x 6,45 m.

Materia: Lana y seda.

En este tapiz se representa el "Triunfo de la Fe Eucarística".

La escena se desarrolla de izquierda a derecha. El carro triunfal ocupa el centro de la composición. Es cuadrado y el borde de la plataforma se decora con ovas, la parte posterior remata en volutas. La rueda visible es grande y ricamente adornada. La circunferencia se cubre con cabujones y hojas.

Dos ángeles mancebos guían el carro por medio de una especie de timón, uno de ellos ataviado con túnica rojiza y el otro con vestidura crema que flota sobre su hombro. Ambos se miran y parecen conversar. Dos ángeles niños desnudos empujan el carro en la parte posterior.

Sobre él, en pie, la Fe simbolizada como una joven con blanco atavío. Su manto crema vuela entorno a su espalda como impulsado por el viento y se arremolina alrededor de sus piernas dejando sus pies descalzos al descubierto. Cubre su larga melena oscura con un velo.

Apoya una de sus manos en su cintura y con la otra extendida muestra un cáliz. A sus pies una gran esfera

terrestre. La acompaña un ángel vestido con túnica crema y manto azul, que cae sobre uno de sus brazos y cubre sus piernas. En sus manos porta una cruz de troncos leñosos.

Ante él, en el cielo, vuelan dos angelitos mostrando los símbolos de la Pasión, uno la corona de espinas y el otro los clavos.

En el ángulo superior izquierdo, entre nubes, un ángel señala la escena con una de sus manos, mientras que con la otra eleva una antorcha encendida. Tras él asoma otro.

A la izquierda de la composición componiendo el cortejo, caminan un grupo de personajes hacia los que vuelve su rostro la Fe; un hombre con poblada melena y barba oscuras, lleva en sus manos una esfera armilar, es la Astronomía (51). Más retrasado avanza otro con manto rojo, coronado de laurel que lleva un libro en sus manos, sería la Filosofía (52).

Ante ellos, casi ocultándoles, un anciano, con cabello escaso y barba, con manto azul se apoya en un bastón. Junto a él una joven de larga melena que cae sobre sus hombros se cubre con manto verde. Parece llevar las manos atadas por un lienzo o cuerda. Finalmente junto a la cenefa asoma un hombre vestido de rojo que eleva una de sus manos.

Al fondo, en segundo plano, se divisa una arboleda a la derecha del tapiz, y en primer término una alta mata de hojas que pondrían las referencias al paisaje.

La escena se desarrolla sobre un telón o cortinaje enrollado en la zona superior y sujeto a las columnas laterales por cordones. Le sostienen cuatro angelotes.

La Fe figura con sus atributos característicos, el caliz, que en esta serie también simbolizaría la Eucaristía y la cruz llevada por un ángel.

Según la iconología de Ripa, viste de blanco porque este color muestra semejanza con la luz y sostiene el cáliz en el que se fundan las esperanzas y la verdadera finalidad de los deseos. Además señala que, como dice San Pablo, los dos principales extremos de nuestra Fe son el creer en Cristo crucificado y el creer además en el sacramento del altar (53).

La antorcha que porta el ángel podría simbolizar la iluminación de la mente que nace de la Fe disipando las tinieblas de la infidelidad y la ignorancia.

La Astronomía lleva su atributo característico, la esfera armilar, así como la Filosofía el libro, que según Ripa nos muestra al estar cerrado los más profundos secretos de la naturaleza que difícilmente se dejan conocer. Los otros personajes que caminan tras el carro se identifican por Paulina Junquera (54) como la Naturaleza, la Poesía, la Ciencia y las Razas Exóticas.

ORLAS

Las cenefas laterales están constituidas por columnas de fuste toscano con estrias en el tercio inferior y dos fajas en el resto del fuste.

La cenefa superior es el arquitrabe sustentado por las columnas, con triglifos y metopas decoradas. Está casi oculta por los angelotes que sustentan el cortinaje y que sostienen en el centro una cartela en que se lee FIDES/CATOLICA, bajo la que cuelga una guirnalda de flores y hojas.

La cenefa inferior lleva en el centro el escudo del cardenal Portocarrero flanqueado por dos sirenas aladas con cola azul.

Tapiz n.º 4: El Triunfo de la Caridad.

Serie: Apoteosis de la Eucaristía.

Cartones: Pedro Pablo Rubens.

Tapicero: Ian Franz Van den Hecke.

Taller: Bruselas.

Tamaño:

Materia: Lana y seda.

Tapiz en que se representa el Triunfo de la Caridad o del Amor Divino.

La escena se desarrolla sobre fondo de paisaje, con árboles a derecha e izquierda. Al fondo, en la lejanía y en el centro del tapiz se divisan los edificios de una ciudad y a la derecha una alta montaña.

El carro triunfal de la Caridad ocupa todo el campo del tapiz, su forma es similar a la del carro de la Fe, se decora con ovas y la rueda, que en éste caso es menor, se ornamenta también con pedrería en la circunferencia. Los radios tienen forma de rayos y flechas con cabeza de querubín en el centro.

Sobre él, en pie y de perfil, se alza la Caridad, figurada como una matrona de túnica amarilla y manto azul que se recoge bajo uno de sus brazos y cae sobre su espalda en pesados pliegues. Su larga melena castaña que cae sobre sus hombros, se sujeta en parte por dos trenzas a modo de diadema.

Sostiene en uno de sus brazos un niño pequeño, que acaricia su rostro, y envuelve su cintura un velo blanco

que flota en torno a sus cabezas como un halo.

Al brazo de la Caridad se asen dos niños de rizados cabellos casi desnudos. Sobre el carro va también un pelicano que clava el pico en su pecho.

Tiran del carro dos leones, sobre uno de ellos cabalga un amercillo con manto azul sobre su hombro que clava una flecha sobre el lomo del animal y vuelve su rostro para contemplar la escena.

En este caso, la comitiva triunfal se reduce a dos angelotes, uno de ellos lleva en una mano un arco y en la otra levanta un corazón ardiente, el otro se apoya en el carro y con una antorcha intenta quemar una serpiente que se enrolla a sus pies.

En el cielo, forman corro a modo de corona en torno a la Caridad un nutrido grupo de angelotes, en distintas posiciones que enlazan sus brazos como bailando una danza. Uno de ellos porta una antorcha.

La escena se representa sobre un cortinaje azul apenas visible que se recoge en la zona superior sin que lo sostengan ángeles como en otros tapices y se sujeta a las columnas laterales por un cordón. Lleva una franja decorada en dorado.

La Caridad, según la iconología de Ripa, se representa como una joven que sostiene un niño con su mano izquierda, mientras otros dos chiquillos aparecen a sus pies. Uno de ellos ha de estar sujetando su mano derecha (55) como aparece en este tapiz.

Uno de los ángeles porta un ardiente corazón en la mano porque es afecto puro y ardiente del ánimo, pues se dice de un corazón que arde cuando ama. El pelicano también es atributo de la Caridad.

Simón A. Vosters señala una relación entre esta serie de la Apoteosis de la Eucaristía y la moralidad de Lope de Vega titulada "las bodas entre el Alma y el Amor Divino" para celebrar el doble enlace de Felipe III con Margarita de Austria y Alberto de Austria con Isabel Clara Eugenia, hija de Felipe II, e indica que el Amor Divino simboliza a Felipe III y el Alma humana a su novia.

Este tapiz es de menores dimensiones que el correspondiente de las Descalzas Reales, por lo que la cenefa oculta parte del paisaje a la derecha del paño.

ORLAS

Las cenefas laterales están constituidas por columnas de fuste toscano con estrias en el tercio inferior y dos fajas en el resto del fuste.

La cenefa superior es el arquitrabe sustentado por las columnas con triglifos y metopas con diversa decoración. Está oculta por el cortinaje y una guirnalda de hojas adornadas con un lazo. En el centro, dos antorchas cruzadas y sobre ellas una cartela en la que se lee AMOR DIVINVS.

En la cenefa inferior, sobre el friso, dos antorchas anudadas por un lazo, encendidas sobre las que se posan dos pelícanos flanqueando el escudo del cardenal Portocarrero. Este sustituye a una guirnalda que contiene un corazón ardiente, traspasado por dos flechas, que figura en el tapiz de las Descalzas Reales.

Tapiz n.º 5: Los Defensores de la Eucaristía.

Serie: Apoteosis de la Eucaristía.

Cartones: Pedro Pablo Rubens.

Tapicero: Ian Franz Van den Hecke.

Taller: Bruselas.

Tamaño: 4,40 × 5,30 m.

Materia: Lana y seda.

Los personajes que aparecen en este tapiz son los defensores de la Eucaristía. De izquierda a derecha figura, de perfil, junto a la columna San Jerónimo con atavío de cardenal, es un personaje con largas barbas que lee en un libro abierto.

A su lado, también de perfil San Norberto, representado como un hombre sin barba, con hábitos de color crema y tocado con bonete (aunque podría ser también San Buenaventura, que redactó el oficio del Corpus).

Casi en el centro del tapiz, vuelto hacia el espectador, Santo Tomás de Aquino, ataviado con el hábito de su orden, túnica blanca y manto negro ; por su posición no se aprecia la tonsura con la que se le suele representar, no lleva barba; bajo el brazo un libro cerrado y levanta el otro señalando el cielo.

Detrás de él, semioculta, aparece Santa Clara, vuelta hacia la derecha vestida con el hábito franciscano con el cordón a la cintura; lleva en sus manos un ostensorio.

A la derecha del tapiz se distribuyen los otros tres santos. Junto a Santa Clara, de frente, San Gregorio el Grande ataviado con alba blanca y capa crema decorada con grandes motivos geométricos, con largas barbas, sobre su cabeza la tiara papal y la cruz pontifical de tres brazos. Vuelve la cabeza hacia la izquierda.

A su lado de espaldas, le contempla San Ambrosio con capa pluvial de tono dorado, con el capillo con decoración vegetal rematado en borla. De frente y oculto en parte por el anterior está San Agustín revestido con capa pluvial con tira bordada y el báculo en sus manos; ambos llevan mitra.

De la zona superior central del tapiz desciende la paloma del Espíritu Santo.

El tema de los defensores de la Eucaristía fue tratado por Rubens con anterioridad a este tapiz en su "Disputa o Glorificación de la Eucaristía" o la "Verdadera presencia del Santísimo Sacramento", que pintó para la iglesia de los Jesuitas de Amberes. En dicho cuadro no figuran ni San Norberto ni Santa Clara y en él están ya presentes los cuatro padres latinos y la custodia y la paloma como símbolo de la inspiración divina (56).

En este tapiz aparecen los cuatro padres de la Iglesia latina, San Jerónimo figura ataviado de cardenal. El capelo cardenalicio fue su atributo a partir del siglo XIV. Es uno de los santos más representados del arte cristiano desde los siglos XV al XVIII. En esta ocasión figura con un libro abierto en

sus manos, tal vez figurando su labor como traductor de la Biblia del hebreo y el griego al latín o Vulgata.

San Gregorio el grande se representa como es habitual con la tiara papal y la cruz pontifical. Este santo está directamente relacionado con la Eucaristía por pasajes de su vida como la cena que ofrecía a doce pobres en recuerdo de la Última Cena. Un día se le aparece Cristo con los rasgos de un ángel. Un segundo milagro eucarístico es la Misa de San Gregorio en la que, ante la duda de uno de los asistentes sobre la presencia real de Cristo en la Eucaristía, el Salvador desciende sobre el altar con los instrumentos de la pasión (57).

San Agustín aparece representado como un obispo con la mitra y el báculo, no lleva ningún otro atributo.

San Ambrosio de Milán figura como un obispo con mitra.

Junto a éstos cuatro padres de la iglesia latina figuran otros tres santos, Santo Tomás de Aquino aparece con los hábitos de su orden, lleva uno de sus atributos característicos, un libro cerrado en la mano y una estrella que cuelga de su pecho.

Los cuatro padres latinos pertenecen a los defensores más famosos de la Eucaristía (58).

San Norberto figura no como obispo sino con el hábito de su orden; combate al hereje Tanquelmo, personaje que aparece representado en el tapiz de esta serie "la Victoria de la Verdad sobre la herejía". A este Santo

dedica Rubens un esbozo al óleo como vencedor de Tanquelmo (59).

Santa Clara figura con el hábito de la orden franciscana y llevando su atributo, la custodia eucarística. Cuando los sarracenos intentan saquear su convento les muestra el ostensorio con el Santísimo Sacramento y les pone en fuga (60). A Santa Clara dedica Rubens una pintura realizada en 1618.

Santa Clara presenta los rasgos de Isabel Clara Eugenia.

La Paloma como inspiradora en representación del Espíritu Santo que figura en el centro del tapiz, es un atributo de los padres de la iglesia latina pasando luego a ser el característico de San Gregorio, aunque en esta ocasión es atributo de todos los iluminados (61).

La escena, que se presenta sobre un tapiz, telón o cortinaje, azul, apenas visible por estar recogido en la zona superior y tras las columnas, es de color azul con una greca dorada. Transcurre al aire libre, aunque la única referencia al paisaje viene dada por unos árboles que se vislumbran en la lejanía entre Santo Tomás y San Norberto.

Los tonos predominantes son los cremas y los dorados.

Si se compara este paño con el existente en las Descalzas Reales, en éste San Agustín está casi oculto tras la columna, mientras que en el toledano aparece casi completo.

ORLAS

Las cenefas laterales están constituidas por columnas de fuste toscano con estrías en el tercio inferior y dos fajas en el resto del fuste.

La cenefa superior es el arquitrabe sustentado por las columnas con triglifos y metopas. Está oculta por los angelotes y el cortinaje. En el centro, acompañan al angelote dos trompetas cruzadas; los otros dos sostienen además una pesada guirnalda de flores y frutos, con racimos, peras, calabazas, etc. entrelazadas con hojas.

La cenefa inferior es un friso liso sobre el que descansan dos tinteros con sus plumas; en el centro el escudo del cardenal Portocarrero sobre el que se apoyan dos libros abiertos y que sustituye a la basa que sustenta dos libros cerrados y una lamparilla encendida del tapiz de las Descalzas Reales.

Tapiz n.º 6: La Eucaristía vence los sacrificios paganos.

Serie: Apoteosis de la Eucaristía.

Cartones: Pedro Pablo Rubens.

Tapicero: Ian Franz Van den Hecke.

Taller: Bruselas.

Tamaño: 4,45 x 5,80 m.

Materia: Lana y seda.

En este tapiz se escenifica el Triunfo de la Eucaristía sobre la idolatría. La Eucaristía vence los sacrificios paganos.

La escena transcurre en el interior de un templo y se desarrolla en dos registros, el superior en menor escala y en el ángulo superior derecho.

En un recinto del templo al que se accede por una escalinata que arranca desde la zona inferior derecha del tapiz, se alza el altar dedicado al dios Júpiter, situado a la derecha de la estancia ante un nicho, al fondo se sitúa otra hornacina.

El dios, coronado de laurel, aparece sentado con un libro sobre sus rodillas y un bastón en la mano. Le acompaña el águila. Ante él sobre un ara arde una llama y dos sacerdotes revestidos con túnicas crema presentan sus ofrendas.

Por una puerta, a la izquierda del recinto penetran tres hombres portando antorchas encendidas en sus manos.

Una mujer cubierta por un manto verde asciende por las gradas y alza los brazos en actitud suplicante. Detrás sube un niño vestido de rojo.

A la izquierda del tapiz, por una escalinata apenas visible se asciende al pórtico con columnas del templo. En el centro, entre dos de ellas se sitúa una puerta.

En primer plano, a la izquierda, un hombre con camisa blanca y túnica crema de manga corta y pañuelo en torno a sus cabellos avanza portando una antorcha encendida con una guirnalda de hojas enroscada. A sus pies, caído en el suelo, un hombre ataviado con túnica azul y manto verdoso cubre sus cabellos con un paño blanco y eleva uno de sus brazos para proteger sus ojos.

A su lado un niño con túnica crema que deja uno de sus hombros al descubierto, se agarra para no caer en un ara semiderrumbada, ricamente decorada con un águila en la base, de la que han caído un cofre con decoración vegetal abierto, un cuenco gallonado y un jarro metálico.

Detrás de él, de izquierda a derecha se sitúa un grupo de personajes, el primero con túnica rojiza y manto de tono similar, con barba y melena castaña y pañuelo en torno a su frente, se apoya sobre un anciano cubierto hasta la cabeza, coronada de laurel, por un manto celeste.

Esta, a su vez, cae sobre otro personaje con el torso desnudo y túnica rojiza enrollada a su cintura, que con un hacha en la mano cae sobre un buey, presto para el

sacrificio, adornado con corona de laurel que sostiene por los cuernos un hombre situado en la derecha del tapiz cubierto en parte por manto azul con el torso desnudo, melena y barba castañas, con cuchillo al cinto, que se arrodilla en el suelo.

En el ángulo superior derecho, entre nubes cremas y azules aparece un ángel envuelto en túnica crema que flota sobre sus hombros, en una de sus manos porta un cáliz con una hostia radiante.

Por medio de la luz que irradia de él impide la suovetaurilia (62) que iban a celebrar los personajes situados en primer plano. Estos tienen el rostro vuelto hacia el ángel. Así, la Eucaristía es vencedora de los sacrificios paganos.

Toda la escena se representa ante el acceso a un templo, del que apenas es visible la arquitectura, y sobre un cortinaje o telón de color azul, que pende del friso de la cenefa por medio de dos argollas metálicas. Tres ángeles la recogen en la zona superior y cae por detrás de las cortinas donde se aprecia el forro del mismo.

El tapiz toledano es igual al conservado en las Descalzas Reales, excepto que aquel es algo más estrecho por lo que apenas se ve la escalinata situada a la derecha del tapiz, oculta por la cenefa.

ORLAS

Las cenefas laterales están constituidas por dos columnas entorchadas, interrumpidas por franjas anchas decoradas por viñas y angelotes que cogen racimos. Las franjas se delimitan por medio de hojas de acanto.

La cenefa superior está formada por un friso decorado en su zona inferior por casetones. Está casi oculto por los angelotes que sostienen el cortinaje. En el centro, pendientes de dos argollas metálicas y entrelazada con un cordón, una guirnalda de flores y frutos.

La cenefa inferior consiste en un friso de hojas de acanto y flores y zarcillos en tonos cremas. En el centro, flanqueado por dos cabezas de carnero, el escudo del cardenal Portocarrero, que invade el campo del tapiz, ocultando en parte la boca de la jarra metálica que figura en primer plano y que sustituye al ara que aparece en el tapiz de las Descalzas.

NOTAS:

- (1) Junquera, P.; Junquera, J.J.: "Descalzas Reales. Se
rie de Tapices La Apoteosis de la Eucaristía", en -
Reales Sitios, nº 22, Madrid 1969, pág. 20.
- (2) Junquera, P.; Junquera, J.J.: Op. cit., pág. 20.
- (3) Junquera, P.; Junquera, J.J.: Op. cit., pág. 20.
- (4) Vosters, S.A.: Rubens y España. Estudio artístico-
literario sobre la estética del Barroco. Madrid
1990, pág. 89.
- (5) Vosters, S.A.: Op. cit., pág. 100.
- (6) Vosters, S.A.: Op. cit., pág. 100.
- (7) Junquera, P.; Junquera, J.J.: Op. cit., pág. 22.
- (8) Junquera, P.; Junquera, J.J.: Op. cit., pág. 22.
- (9) Vosters, S.A.: Op. cit., pág. 97-98.
- (10) Vosters, S.A.: Op. cit., pág. 100.
- (11) Vosters, S.A.: Op. cit., pág. 104.
- (12) Parro, S.R.: Op. cit., pág. 621.

- (13) Cedillo, Conde de.: Op. cit., nº 221.
- (14) Hulst, R.A.d'.: Tapisseries. Pág. 263.
- (15) Hulst, R.A.d'.: Tapisseries. Pág. 263.
- (16) Junquera, P.; Díaz, C.: Op. cit., pág. 98.
- (17) Junquera, P.; Díaz, C.: Op. cit., pág. 98.
- (18) Torra, E.; Hombria, A.; Domingo, T.: Op. cit., pág. 304.
- (19) Hulst, R.A.d'.: Tapisseries. Pág. 266.
- (20) Junquera, P.; Junquera, J.J.: Op. cit., pág. 22.
- (21) Junquera, P.; Junquera, J.J.: Op. cit., pág. 23.
- (22) Junquera, P.; Junquera, J.J.: Op. cit., pág. 24.
- (23) Junquera, P.; Junquera, J.J.: Op. cit., pág. 24.
- (24) Landa, J.: "La Serie de Aquiles en Fuenterrabía. Bellos Tapices de Rubens", en Antiquaria, nº 80, Madrid 1991, pág. 32.
- (25) Landa, J.: Op. cit., pág. 28.
- (26) Landa, J.: Op. cit., pág. 30.

- (27) Landa, J.: Op. cit., pág. 32.
- (28) Landa, J.: Op. cit., pág. 32.
- (29) Cavallo, A.S.: Op. cit., pág. 127.
- (30) Rábanos, C.: Los Tapices en Aragón. Zaragoza 1978, pág. 81.
- (31) Rábanos, C.: Op. cit., pág. 81.
- (32) Arriola, M.P.: Op. cit., pág. 98.
- (33) Arriola, M.P.: Op. cit., pág. 100.
- (34) Arriola, M.P.: Op. cit., pág. 101.
- (35) HUlst, R.A.d': Tapisseries. Pág. 268.
- (36) Vosters, S.A.: Op. cit., pág. 98.
- (37) Vosters, S.A.: Op. cit., pág. 91.
- (38) Vosters, S.A.: Op. cit., pág. 370.
- (39) Vosters, S.A.: Op. cit., pág. 370.
- (40) Vosters, S.A.: Op. cit., pág. 371.
- (41) Vosters, S.A.: Op. cit., pág. 372.

- (42) Vosters, S.A.: Op. cit., pág. 372.
- (43) Vosters, S.A.: Op. cit., pág. 372.
- (44) Vosters, S.A.: Op. cit., pág. 99.
- (45) Vosters, S.A.: Op. cit., pág. 102.
- (46) Hulst, R.A.d'.: Tapisseries. Pág. 268.
- (47) Hulst, R.A.d'.: Tapisseries. Pág. 268.
- (48) Hulst, R.A.d'.: Tapisseries. Pág. 270.
- (49) Vosters, S.A.: Op. cit., pág. 104.
- (5) Vosters, S.A.: Op. cit., pág. 107.
- (51) Junquera, P.; Junquera, J.J.: Op. cit., pág. 29.
- (52) Junquera, P.; Junquera, J.J.: Op. cit., pág. 29.
- (53) Ripa, C.: Op. cit., tomo I, pág. 404.
- (54) Junquera, P.; Junquera, J.J.: Op. cit., pág. 29.
- (55) Ripa, C.: Op. cit., tomo I, pág. 161.
- (56) Vosters, S.A.: Op. cit., pág. 94.

(57) Réau, L.: Op. cit., tomo III 2, pág. 610.

(58) Réau, L.: Op. cit., tomo III 2, pág. 610.

(59) Vosters, S.A.: OP. cit., pág. 94.

(60) Réau, L.: Op. cit., tomo III 1, pág. 377.

(61) Réau, L.: Op. cit., tomo III, pág. 610.

(62) Vosters, S.A.: OP. cit., pág. 103.

CAP. XXII. SERIE DE OBISPOS TOLEDANOS

ANTECEDENTES E ICONOGRAFIA DE LA SERIE

La serie de los "Obispos Toledanos" consta de seis tapices que fueron encargados por el cardenal arzobispo de Toledo D. Luis Manuel Fernández Portocarrero.

En ellos se recogen los episodios más significativos de la vida de los obispos que ocuparon la sede toledana desde sus orígenes y que fueron canonizados. Estos fueron San Eugenio primer obispo de Toledo, San Eladio, San Eugenio III, San Ildefonso, San Julián y San Eulogio, lo que abarca un periodo cronológico comprendido entre el 1 d. C. con San Eugenio I y el siglo IX con San Eulogio. El resto de los prelados vivió en el siglo VII.

Se ha localizado documentación referente a la donación de estos tapices (doc. n.º 55). Sixto Ramón Parro, en su obra "Toledo en la mano" dice que "entre los muchos tapices... que se custodian... los mejores son doce que mandó labrar y regaló el cardenal Portocarrero... los fabricó l F. Vandenhecke por cartones de Jacobo Jordaens de los cuales se conservan seis en la iglesia del Hospital de Niños expósitos..." sigue después una breve descripción de los tapices, hace esta anotación en el tomo correspondiente a la descripción de la Catedral (1).

En el apartado de su obra referente al Hospital de Santa Cruz o casa inclusa explica que los mencionados cartones son "seis lienzos enormemente grandes, que son otros tantos cartones por lo que... se tejieron los doce magníficos tapices regalados por el cardenal Portocarrero... D. Antonio Ponz, los atribuye a Jacobo Jordaens, pintor flamenco... nosotros no poseemos dato

alguno para afirmar ni negar esta especie... solo diremos que no hallamos inconveniente en que puedan ser de dicho autor aunque murió en el mismo año en que el cardenal tomó posesión del arzobispado, pues pudo conocerle y tener encargada esas obras con anterioridad".

El Conde de Cedillo (2) que también los menciona, realizando una breve descripción de cada uno, explica que fueron tejidos en Bruselas sobre cartones de Rubens.

Ambos autores los mencionan junto con los otros seis tapices del "Apoteosis de la Eucaristía" también regalados a la Catedral por el cardenal Portocarrero.

Los tapices son:

- 1.º San Eugenio I.
- 2.º San Eladio.
- 3.º San Eugenio III.
- 4.º San Ildefonso.
- 5.º San Julián.
- 6.º San Eulogio.

La composición de los tapices es muy similar a la de la serie de la "Apoteosis de la Eucaristía" de Rubens, pues las escenas se desarrollan en un escenario flanqueado por columnas con los cortinajes que servirían a modo de telón recogidos en torno a estas.

CARTONISTAS Y TAPICEROS QUE TEJIERON LA SERIE

No se conoce quién fue el autor de los cartones aunque ya hemos expuesto la opinión de D. Antonio Ponz, que en su "Viaje de España" al describir la iglesia del Hospital de Santa Cruz expone que la nave estaba adornada con los cuadros correspondientes a los obispos toledanos, dato que luego no recoge Sixto Ramón Parro.

Tras enumerarlos dice que dichas pinturas han sido reputadas en Toledo por originales de Rubens pero es claro que no lo son, y más me inclinaria yo a pensar que fuesen de Jacob Jordaens... pero si es el cardenal Portocarrero quien los encarga, opina que no alcanza a hacerlo siendo arzobispo de Toledo a Jordaens, que murió por dichos años, acaso lo haria algunos años antes.

De la misma opinión es Sixto Ramón Parro, ya que el cardenal ocupó importantes cargos en el reino, fue deán de la catedral de 1651 a 1668.

El conde de Cedillo los da como obra de Rubens.

Los tapices, al igual que la "Apoteosis de la Eucaristía" llevan la marca de I. F van den Hecke.

ORLAS

Las cenefas son de dos tipos.

Unos tapices llevan en las cenefas laterales columnas jónicas fajeadas y estriadas, en este caso la cenefa superior es un arquitrabe con triglifos y metopas decoradas.

En los restantes, las columnas son entorchadas en las cenefas laterales y la cenefa superior es un arquitrabe decorado en su zona inferior con casetones.

DESCRIPCIÓN DE LA SERIE

Tapiz n.º 1: San Eugenio I.

Serie: Obispos toledanos.

Cartones: Jacob Jordaens?

Tapicero: Franz Van den Hecke.

Taller: Bruselas.

Tamaño:

Materia: Lana y seda.

Rótulo:

S/Eugenius I/plantat et rigat.

Descripción:

El pasaje de la vida de San Eugenio representado en este tapiz corresponde al momento en que éste bautiza a los toledanos convertidos gracias a su predicación.

En el centro de la composición figura el santo obispo revestido de pontifical con sotana de tono verdoso, que asoma bajo el alba blanca rematada con un gran encaje y capa pluvial de fondo crema con grandes motivos vegetales bordeada con ancha tira bordada con varios santos sobre fondo dorado, contenidos bajo arcos, perfilada la greca por una estrecha hilera de perlitas. Lleva barba y bigote poblados, morenos, y se toca con la mitra.

Vuelto hacia la izquierda, señala con una de sus manos un gran recipiente de bronce de forma semiesférica, con grandes roleos en relieve, borde plano y una argolla como asa, que contiene el agua con la que bautiza a una joven arrodillada frente a él.

Esta viste túnica clara y manto que cae sobre sus hombros, apoya una de sus manos en el pecho e inclina la cabeza de cabello oscuro y rizado para recibir el agua que derrama sobre ella San Eugenio mediante una concha que sostiene en su mano.

Junto al santo, a la izquierda, tres diaconos, uno arrodillado sostiene por el asa un caldero de metal que contendría agua y los otros dos más retrasados en pie, uno de ellos contempla al santo y el otro que sostiene el báculo, dirige la mirada hacia un grupo situado a la izquierda del tapiz que contempla la escena inclinado hacia el frente.

Junto a la columna se situa un hombre de barba y bigote oscuros cubierto por manto rojo que deja libre una de sus piernas, en una de sus manos lleva un objeto. Tras el asoma la cabeza de un joven que eleva su brazo sosteniendo el sombrero. A su lado se inclina otro de tupida y larga barba negras tocado con blanco turbante.

Entre éstos se agacha un anciano de largas barbas canas y ante él se arrodilla una mujer, con túnica y manto que cubre su cabeza con un velo que levanta con una de sus manos, mientras que con la otra señala a la joven que recibe el bautismo.

A la izquierda de la composición en primer plano se sientan dos mujeres, una con túnica roja y pelo recogido en moño, sostiene sobre sus rodillas un niño rollizo, la otra con el cabello recogido y cubierta con túnica y manto está acompañada por un niño que se arrodilla a su lado.

Tras la columna que sirve de orla asoma un joven de túnica azul con las manos juntas en actitud de orar. A su lado, otro en pie se inclina bajo el peso de un recipiente que apoyado en un paño, porta sobre uno de sus hombros y sostiene con sus manos. Todos ellos contemplan la escena que se desarrolla ante sus ojos.

Sobre el cielo de tono celeste, aparece un angel ataviado de verde que lleva en una de sus manos la palma del martirio y con la otra eleva sobre la cabeza del santo una corona de laurel.

La existencia de San Eugenio I se considera en la actualidad falta de autenticidad.

Fue considerado como el primer obispo toledano en los catálogos episcopales y relatos posteriores a 1156 no teniéndose con anterioridad noticias de su existencia (3).

Hacia 1148 el obispo D. Raimundo a su paso por París tras la asistencia al concilio de Reims, en el monasterio de Sant Denis le relatan la vida de San Eugenio de Toledo enterrado en dicho monasterio.

Según la "passio sancti Eugenii", redactada en el siglo XI, éste fue compañero de San Dionisio, discípulo de San Pablo. Ambos parten a evangelizar, desde Roma, el occidente. San Eugenio llega hasta Toledo donde realiza numerosas conversiones, realiza milagros y edifica la basílica de San Esteban.

Con posterioridad decide regresar a París para

visitar a San Dionisio encontrándose con que éste había sido víctima de la persecución de Domiciano siendo degollado por orden del pretor, por lo que continua allí su misión evangelizadora.

El mismo es arrestado por el pretor y muere degollado en la localidad de Deuil y su cuerpo se arroja al lago Marchais para no ser objeto de culto. En las aguas permanece el cuerpo incorrupto hasta que es encontrado su cuerpo tras la visión de un noble merovingio siendo enterrado en Deuil donde se construye una pequeña capilla (4).

Sus reliquias pasaron al monasterio de Sant Denis y posteriormente a Toledo en 1165 el brazo y en 1565 el resto de las reliquias (5).

Sin embargo la autenticidad de estos relatos es puesta en duda por algunos autores. No hay vestigio de su existencia en documentos toledanos y no es mencionado por San Ildefonso ni por San Julián, ni en los antiguos calendarios toledanos ni en las listas episcopales de los primeros siglos. El P. Enrique Florez, al principio defensor de su figura, al final de su vida opina lo contrario (6).

Según J.F. Rivera Recio su leyenda se forjó por confusión con San Eugenio III, cuyo cuerpo tras la persecución de los sepulcros cristianos por Abd er Rahman I debió ser trasladado a París, lo mismo que lo fueron Santa Leocadia a Oviedo, San Julián a Santullano y San Ildefonso a Zamora, y considera que San Eugenio I no ha existido (7).

En la tradición de la Catedral se mantiene y Juan de Borgoña lo retrató en la Sala Capitular y Francisco Bayeu lo representa en el claustro.

ORLAS

Las cenefas laterales están constituidas por columnas que se elevan sobre altos plintos sobre basas molduradas, la moldura inferior y superior a modo de cordón, el fuste que arranca de hojas de acanto, alterna franjas torsas con otras decoradas mediante hojas de acanto roleos y niños y capiteles compuestos.

Estas columnas sustentan un friso que constituye la orla superior. En su centro una cartela de pergamino en la que se lee S/EUGENIUS I/PLANTAT ET RIGAT frase alusiva a la evangelización del santo, planta la semilla de la fe y riega con las aguas del bautismo.

En las esquinas dos angelotes desnudos sostienen un cortinaje plegado y una guirnalda de flores y frutos.

La cenefa inferior no existe, ocupando su lugar una alfombra con cenefa de meandros y flecos amarillos que sirven de base a la escena desarrollada en el tapiz. En el centro se eleva y se interrumpe por el escudo del cardenal Portocarrero.

Tapiz n.º 2: San Eladio.

Serie: Obispos toledanos.

Cartones: Jacob Jordaens?

Tapicero: Franz van den Hecke.

Taller: Bruselas.

Tamaño:

Materia: Lana y seda.

Rótulo:

~~San~~ Elladius/favet et fovet.

Descripción:

El episodio de la vida de San Eladio elegido por el pintor del cartón de este tapiz, hace alusión a uno de sus rasgos más característicos, la generosidad. Este santo ha pasado a la posteridad como un dechado de misericordia y caridad, pues distribuía numerosas limosnas entre los necesitados (8), momento que se refleja en la escena representada.

A la derecha del tapiz, sobre las gradas de acceso a un edificio y ante sus muros se sitúa el santo con su séquito.

San Eladio en pie y vuelto hacia la izquierda se cubre con alba blanca ceñida por cordón y capa pluvial en rojo y crema con franja ancha bordada decorada con santos contenidos en arcos. Recoge la capa con sus brazos dejando al descubierto el frente y la parte interior del alba que remata en una estrecha puntilla lleva estola y mitra bordada con forro rojo. Sus bigotes

y barbas son espesos y poblados.

A su derecha, semioculto tras él, un diácono con dalmática bordada, cabello oscuro, corto y rizado que deja al descubierto su amplia frente; con una de sus manos levanta la capa del santo para dejar al descubierto su brazo.

Más retrasado asoma el busto de un hombre barbado y sobre su hombro la cabeza de otro de cabello canoso, y más atrás aun un joven del que solo se ven la cabeza y la mano sostiene el báculo episcopal.

A la izquierda del santo, junto a la columna, una mesa recubierta por un tapete sobre la que se sitúan varias bolsas, por detrás se inclina para asomarse un joven oculto en parte por la mesa que lleva en sus manos la cruz patriarcal.

Al lado de San Eladio un niño con capa crema sostiene una bolsa que tiende a éste para ofrecerle las monedas que da a los menesterosos agolpados a sus pies.

Describiendo una diagonal desde la zona izquierda del tapiz un grupo de personas son socorridos por el santo o se dirigen hacia él.

A la izquierda junto a la columna, un hombre de cabello y barba morenos y rizados ataviado con túnica marrón y ceñidor rojo, vuelve la cabeza para contemplar a un perro que en primer plano camina ante él. El hombre porta una camilla o cochecito de madera cubierta por un paño azul en la que transporta un enfermo con el torso

desnudo, con pequeño bigote, que extiende una mano en actitud de pedir.

Trás la camilla camina un joven, con las piernas ocultas por aquella, apoyado en unas muletas.

Más retrasados avanzan una mujer y un joven de los que solo se divisan las cabezas.

Al lado de la camilla se arrodilla un hombre con el torso desnudo y la túnica crema anudada en torno a su cintura, casi calvo, su cabello y barbas son oscuros, calza botas de cuero que forman numerosas arrugas y extiende una de sus manos para recibir las monedas que le ofrece San Eladio.

Sobre su hombro asoma el busto de una mujer con túnica y manto, y velo sobre la cabeza, que lleva un niño en sus brazos.

En primer plano a los pies del santo se tumba un joven descalzo recubierto por túnica de piel, con cabellos cortos y rizados. Con una de sus manos sostiene el brazo del hombre que recibe la limosna del santo.

San Eladio ocupó un puesto principal en la corte visigoda, siendo miembro del aula regia y encargado de la administración de los negocios públicos. Renunció a sus cargos para ingresar en el monasterio agaliense, de gran renombre en la historia eclesiástica toledana, aunque no se conoce la fecha de su fundación ni su emplazamiento. Su denominación oficial debió ser *monasterium sanctorum Cosmae et Damiani* (9).

Ya anciano, contra su voluntad fue nombrado obispo de Toledo; ocupó la sede durante dieciocho años y en los reinados de Sisebuto, Suintila y los comienzos de Sisenando (10).

Sobre el fondo de cielo se recorta la cúpula de un edificio en tonos marrones y azules.

ORLAS

Cenefas laterales, columnas sobre altos plintos, basa cuadrada, el fuste arranca de moldura con forma de corona de laurel, su zona inferior es estriada y la superior lisa interrumpida por dos fajas decoradas con pequeñas elipses.

Las columnas sustentan un friso con triglifos del que pende una guirnalda de flores y frutos interrumpida por una cartela central en la que se lee SHELLADIUS/FAVET ET FOVET, sobre la que revolotean cuatro angelotes en distintas posiciones que soportan un cortinaje plegado sujeto mediante un cordón a las columnas laterales. Este se decora con greca de roleos y flecos y cae por el suelo superponiéndose a la orla inferior, en el centro de la cual figura el escudo del cardenal Portocarrero.

Tapiz n. 3: San Eugenio III.

Serie: Obispos toledanos.

Cartones: Jacob Jordaens?

Tapicero: Franz van den Hecke.

Taller: Bruselas.

Tamaño:

Materia: Lana y seda.

Rótulo:

S. Eugenius III/docet et ducit.

Descripción:

En este tapiz se presenta a San Eugenio enseñando música a unos seises, en alusión a su labor de renovación de la música litúrgica.

En la zona izquierda de la pieza se situa una mesa recubierta con un tapete crema sobre la que se apilan dos montones de libros, una partitura que cuelga sobre el borde, un tintero con sus plumas, una arqueta y un crucifijo de bronce.

Ante la mesa cuadrada, se sienta San Eugenio III, revestido de pontifical con sotana, alba rematada en gran puntilla, estola cruzada sobre el pecho y capa pluvial crema con grandes motivos vegetales dorados, orlada con franja bordada con motivos que apenas se aprecian. Sobre su cabeza lleva la mitra.

Con expresión sonriente vuelve la mirada hacia un seise arrodillado a sus pies con sotana roja y sobre-

pelliz crema, con una de sus manos le indica un libro abierto que sostiene otro con la misma indumentaria. La otra mano del santo va señalando al muchacho la partitura que está cantando.

Junto al niño que sostiene el libro, en un plano un poco más elevado, sobresalen las cabezas de otros dos que parecen cantar, y al lado del primero, otro joven cantor sigue atentamente con su dedo la partitura del libro que sostiene en su mano.

A la derecha del tapiz y cerrando la línea de personajes que ocupan el primer plano de la composición, de espaldas y de perfil, un sacerdote con sotana, alba y manto con amplios pliegues con el vuelo recogido sobre su brazo, indica con su mano al joven cantor.

En segundo término, a la izquierda, detrás de la mesa que oculta sus piernas, tres sacerdotes con albas, uno de ellos señala al santo, detrás asoman las cabezas de otros dos. Junto a ellos, otro con capa marrón sostiene en una de sus manos el bonete y mueve la otra en actitud de conversar con sus compañeros.

En el centro de la composición ocultos en parte por el santo y los niños, dos personajes, uno de ellos con alba sostiene en su mano la cruz patriarcal y otro con manto y bonete en la mano. Ambos contemplan al santo.

A la derecha, un acólito con alba crema porta el báculo del obispo y parece conversar con el personaje situado en primer plano. Entre ellos asoman las cabezas de otros dos y un tercero se sitúa junto a la columna.

La escena transcurre en un interior.

San Eugenio, nacido en Toledo probablemente, formó parte de los clérigos de la catedral, posteriormente marcha a Zaragoza, siendo designado arcediano por el obispo Braulio.

El rey Recesvinto le eligió obispo de Toledo, pese a los ruegos de Braulio que quería retenerle en Zaragoza.

Ha pasado su nombre a la posteridad como el mejor poeta de la época visigoda, escribiendo también obras en prosa. Revisó la obra del poeta africano Draconcio *Laudes Dei* que tratan sobre la creación del mundo (11).

Se ocupa además de la música litúrgica, revisó y corrigió las melodías existentes y repuso los oficios y piezas omitidas. De su actividad epistolar se conservan tres cartas.

En su época se celebran los concilios séptimo, octavo, noveno y décimo (12).

Tras doce años de episcopado, durante los reinados de Chindasvinto y Recesvinto, murió en el año 654, siendo sepultado en la basílica de Santa Leocadia.

En el siglo VIII, debido a la persecución de Ad-er-rahmen, los mozárabes toledanos trasladaron su cuerpo probablemente a Deuil cerca de París, dando lugar a la confusión con San Eugenio I (según J. Rivera, no fue el tercero, sino el segundo obispo Eugenio, al no ser cierta la existencia de San Eugenio I) (13).

ORLAS

Cenefas laterales: columnas sobre altos plintos cuadrados, el fuste arranca de moldura decorada con corona de laurel. El tercio inferior estriado y el resto del fuste liso interrumpido por dos fajas decoradas con pequeños motivos elípticos, el capitel es compuesto.

La orla superior está constituida por un friso sostenido por las columnas laterales con triglifos. En el centro se situa la cartela de pergamino con la leyenda: S. EUGENIUS III, en una filacteria, DOCET ET DVCIT. Va sobre una guirnalda de flores y frutos, calabazas, peras, manzanas, sostenida por dos angelotes a cada lado en posturas variadas.

Trás ellos se situa un cortinaje enrollado, que cae por detrás de las columnas laterales y arrastra por el borde inferior a modo de alfombra, constituyendo así la cenefa inferior. Se bordea por una franja de elipses entre dos líneas horizontales.

En el centro sobre una cartela el escudo del cardenal Portocarrero.

Tapiz n.º 4: San Ildefonso.

Serie: Obispos toledanos.

Cartones: Jacob Jordaens?

Tapicero: Franz van den Hecke.

Taller: Bruselas.

Tamaño:

Materia: Lana y seda.

Rótulo:

S. Illefonsus/certat et vincit.

Descripción:

En este tapiz se representa a San Ildefonso como defensor de la virginidad de María en su obra "De Virginitate perpetua Sanctae Mariae" dirigida contra los herejes Joviniano y Helvidio y contra un judío, representante de su pueblo.

La escena transcurre en un interior, tal vez del Palacio Real. La estancia parece semicircular con pilastras y capiteles y en el centro sobre una grada y ante un rico dosel rojo con decoración en oro se situa el trono de madera dorada con patas en forma de garras y respaldo rematado en volutas, sobre el que se sienta el rey cubierto por rico manto con ancha greca de elipses y forrado de armiño. Cíñe sus sienes una corona.

El resto de los personajes que aparecen se dividen en dos grupos situados a derecha e izquierda quedando el rey en el centro.

A la izquierda, en primer plano, se sienta San Ildefonso, vuelto de perfil hacia la derecha. Bajo el alba rematada por una ancha tira de encaje se ve el borde de la sotana. Se reviste con capa pluvial marrón con motivos vegetales y doblada de forma que permite ver el forro verde. Con estola y mitra. Sostiene sobre sus rodillas un libro abierto en el que se lee VIRGINITATE MARIAE y con uno de sus dedos va señalando las líneas del texto.

Tras él asoman dos diáconos con albas llevando respectivamente el báculo y la cruz patriarcal, entre ellos se ve la cabeza de un hombre con barba oscura. Junto a ellos, en primer plano, un muchacho con manto marrón que se dirige hacia la columna, vuelve su cabeza para mirar al santo.

Junto a San Ildefonso y al lado del trono un guerrero en pie, con manto azul verdoso, apoya una mano en su cintura y la otra en un escudo que reposa sobre la grada del trono. Se cubre con casco. Tras él se divisan las cabezas de otros tres guerreros con lanzas.

A la derecha de la composición, en primer plano y enfrentándose al santo, un hombre en actitud de caminar con las piernas flexionadas mueve sus manos como entablando una discusión con el santo. Viste túnica azul y manto marrón; con amplia calva, sus cabellos y barba son oscuros. Representa uno de los herejes con los que polemiza el santo.

Tras él asoman las cabezas de un personaje, un guerrero y otros dos hombres. En primer término otro que

contempla la escena, se apoya en un murete bajo, viste túnica roja. Junto a él la cabeza de otro hombre.

San Ildefonso fue elevado a la mitra de Toledo tras la muerte de San Eugenio III en el año 657. Fue su biógrafo uno de sus sucesores, el obispo Julián. Se educó en el monasterio agaliense y tal vez estuvo en Sevilla.

Durante su pontificado no se reunió ningún concilio en la ciudad de Toledo.

Entre sus numerosos escritos destaca la obra "De Virginitate Perpetua Sanctae Mariae" que es la única que ha llegado hasta nuestros días.

También escribió el libro de "Viris illustribus" en el que realiza la biografía de varios personajes, entre ellos ocho arzobispos toledanos.

Dos episodios clave destacan en su biografía, la revelación del lugar donde se encontraba sepultada Santa Leocadia, quien salió de su sepulcro a la vista de un gran concurso de fieles, y la Descensión de la Virgen María para imponerle la casulla para premiar los trabajos realizados por el santo en su defensa (14).

Este es el pasaje de su biografía más representado, que se ha consagrado como el escudo de la Catedral de Toledo.

ORLAS

Cenefas laterales: columnas jónicas apoyadas en moldura en forma de láurea con el tercio inferior del fuste estriado y el resto liso interrumpido por dos fajas decoradas con elipses, capiteles con ovas.

La cenefa superior es un friso sostenido por las columnas en el centro de la cartela con filacteria en la que se lee S.ILLEFONSUS CERTAT ET VINCIT.

Alrededor guirnalda de flores y frutos y cuatro angelotes desnudos en distintas posturas. Un cortinaje plegado pasa por detrás de las columnas laterales y cae por el suelo constituyendo la cenefa inferior. Lleva greca formada por meandros y rosetas, en el centro el escudo del cardenal Portocarrero.

Tapiz n.º 5: San Julián.

Serie: Obispos toledanos.

Cartones: Jacob Jordaens?

Tapicero: Franz van den Hecke.

Taller: Bruselas.

Tamaño:

Materia: Lana y seda.

Rótulo:

S. Iulianus/Christum demonstrat.

Descripción:

En este tapiz se presenta al santo obispo Julián como el defensor de la existencia en Cristo de dos voluntades, la divina y la humana, tesis sostenida por el VI Concilio ecuménico, III de Constantinopla, al que San Julián añadió sus dos "Apologéticos", también se hace mención a su prolífica tarea de escritor.

La escena transcurre en el interior de una estancia o biblioteca como parecen indicar dos estanterías repletas de libros, situadas en los extremos de la misma.

En el centro de la composición un obispo, en pie, con alba y revestido por capa pluvial decorada por ancha tira bordada. Su barba y su cabello son oscuros, sobre su cabeza la mitra. En una mano lleva el báculo y en la otra sujeta un corazón ardiente. Es San Agustín.

Está vuelto de perfil e inclinado hacia San Julián, con sotana azul, alba rematada en gran encaje y capa

pluvial en tono bronce con decoración vegetal y rematada por ancha tira bordada con roleos y flores. Se sienta en un sillón fraileró ante una mesa cubierta por un tapete, de la que solo se divisa una esquina y sobre la que reposan unas plumas y un tintero y unos libros. Sostiene en su mano una pluma y con la otra señala la página de un libro abierto apoyado en sus rodillas.

Su rostro sin barba, se vuelve hacia el santo al que contempla. A su lado ante la mesa dos angelotes desnudos, uno de frente vuelve su cabeza hacia atrás en actitud distraída mientras sostiene la cruz patriarcal y el otro de espaldas sujeta con ambas manos el báculo inclinado.

A la derecha del tapiz vuelan otros dos portando un lienzo extendido en que se leen los títulos de libros escritos por San Julián: INDEX LIBRORUM S.IULIANI ARCHIEPISCOPI TOLETANI.

En primer plano, bajo los pies del santo yacen dos hombres en actitud defensiva, uno de ellos con túnica roja y manto verde con greca de flores que cubre también su cabeza. Lleva barba y bigote oscuros y oculta su rostro con un brazo. El otro, con túnica crema y manto azul, cubre su cabeza con tocado crema rayado en azul y rojo, extiende uno de sus brazos y apoya el otro en un libro caído en el suelo.

Ambos rebasan la cenefa inferior y uno de ellos se apoya en el escudo.

En la zona superior central del tapiz, sobre el

santo, entre una masa de nubes asoman las cabezas de unos angelitos entre los que desciende la paloma del Espíritu Santo que vuela hacia el corazón sostenido por San Julián.

San Julián nació en Toledo ingresando en la escuela catedralicia y fue elegido obispo en el año 680. En este mismo año administra al rey Wamba, por estar gravemente enfermo, el rito penitencial, según su deseo, lo que supuso la tonsura de sus cabellos quedando por ello incapacitado para reinar y sucediéndole Ervigio, quien fue legitimado por el concilio XII de Toledo.

En este concilio se faculta al obispo de Toledo para ordenar en esta ciudad a los obispos de otras provincias con autorización de los reyes, con lo que acrecienta en gran medida la potestad del obispo de la sede regia (15).

Tras la celebración del VI Concilio Ecuménico III de Constantinopla en que se defiende la existencia en Cristo de dos voluntades, la divina y la humana, un legado pontificio lleva las actas a Hispania para ser ratificadas por los prelados visigodos. San Julián añade un escrito o "Apologetico" que fue mal interpretado en Roma, por lo que tras la reunión del Concilio XV de Toledo redactó un segundo "Apologetico" aclarando los conceptos que habían quedado oscuros (16).

Su producción literaria fue muy extensa, siendo uno de los escritores más prolíficos de su tiempo. Murió en el año 690 y fue sepultado en la basílica toledana de Santa Leocadia. Su cuerpo fue trasladado al Norte en el siglo VIII (17).

ORLAS

Cenefas laterales: columnas jónicas apoyadas en moldura en forma de láurea con el tercio inferior del fuste estriado y el resto liso interrumpido por dos fajas decoradas con elipses, capiteles con ovas.

La cenefa superior es un friso sostenido por las columnas, en el centro cartela con filacteria en la que se lee S. IULIANUS y debajo CRHISTUM DEMONSTRAT.

Alrededor guirnalda de flores y frutos y cuatro angelotes desnudos en distintas posturas. Un cortinaje plegado pasa por detrás de las columnas laterales y cae por el suelo constituyendo la cenefa inferior. Lleva greca formada por meandros y rosetas, en el centro el escudo del cardenal Portocarrero.

Tapiz n.º 6: San Eulogio.

Serie: Obispos toledanos.

Cartones: Jacob Jordaens?

Tapicero: Franz van den Hecke.

Taller: Bruselas.

Tamaño:

Materia: Lana y seda.

Rótulo:

S. Aelogius/martires signat.

Descripción:

La composición de este tapiz sobre la vida de San Eulogio hace alusión a sus escritos en defensa de los santos mártires cordobeses, víctimas de la persecución de Abderraman II y a su elección como obispo de Toledo, sede que no llegó a ocupar obteniendo en cambio la palma del martirio.

En el centro del tapiz, se situa una mesa de madera dorada cubierta en parte con paño azul que deja al descubierto una de sus patas en forma de hoja de acanto y una esquina decorada con ovas. Sobre los pliegues del paño un libro y un tintero.

Al lado de la mesa un sillón frailerero de madera dorada con respaldo de terciopelo verde azulado, con flecos y un asiento rematado con borlas, donde se sienta San Eulogio.

Inclinado hacia delante escribe sobre unas hojas en

actitud concentrada. Lleva sotana marrón y alba rematada con tira de encaje. Con barba y bigote, se toca con bonete. A diferencia de los otros santos obispos, al no haber llegado a ocupar su sede no va revestido de capa pluvial y mitra.

Bajo la mesa asoma entre el tapete el busto de un hombre barbado boca arriba, con el torso desnudo. A los pies del santo yace otro con la cabeza oculta entre los brazos.

A la derecha del tapiz junto al sillón del santo, dos angelotes, uno de ellos, de espaldas, viste túnica roja y porta el báculo que aparece trás el respaldo del sillón. Detrás de él el otro se agacha.

A la izquierda, junto a la mesa, un taburete recubierto por paño azul que deja al descubierto la pata apoyada en garra y bola, con cojín rematado en borlas.

El cortejo de los santos mártires se inicia con la santa situada en primer plano a la izquierda del paño. Está de perfil, viste túnica azul y manto rojo plegado que recoge bajo su brazo, cubre su cabeza y hombros con velo verde y sobre su larga melena oscura lleva una diadema. Trás ella asoma un joven vestido de azul.

En segundo término y en un plano más elevado, se sientan tres jóvenes. La primera ataviada con túnica crema y anuda sus rizados cabellos oscuros con una cinta que ondea a sus espaldas, mueve sus manos en ademán de conversar con otras dos, una ataviada de azul y el cabello cubierto por un velo y la otra de larga melena

destocada viste traje rojo con mangas de rayas verdes. Todas llevan su palma. Por detrás asoma la cabeza de otra que las contempla.

En el centro del tapiz, ocultos en parte por la mesa, dos muchachas tocadas con velo, tres juvenes, uno de ellos con barba y otro con bonete todos ellos portando su palma.

Sobre el bonete de San Eulogio surgen las cabezas de dos hombres y a su lado otros dos y un diácono revestido de dálmatica azul que lleva una palma verdosa. Sobre esta una cabeza se divisa y finalmente otro hombre con manto rojo y túnica marrón.

En el centro de la composición, junto a la cenefa y destacando sobre el cielo, la paloma del Espíritu Santo, a la izquierda revolotea un angelote desnudo que desciende hacia el santo portando una mitra signo de la dignidad episcopal no disfrutada y una filacteria en la que se lee parata, mientras que a la derecha otro que lleva la palma y la corona del martirio y una filacteria OBTEA, símbolo del martirio que si alcanzó.

San Eulogio nació en Córdoba en el primer cuarto del siglo noveno de familia hispanorromana, fue destinado al estado eclesiástico y se educó en la iglesia de San Zoilo. Ordenado sacerdote realiza un viaje por la España cristiana del que trajo numerosos libros como la "ciudad de Dios de San Agustín.

A su regreso el clima de tolerancia de que gozaban los cristianos en Córdoba bajo los musulmanes se

deterioraba, siendo sacrificados varios cristianos; en su defensa escribe el tratado "Memoriale sanctorum", lo que le vale el ser encarcelado, escribiendo para las santas prisioneras Flora y María el "Documentum Martyriale"; estas fueron martirizadas poco después y San Eulogio fue puesto en libertad.

A la muerte del prelado toledano Wistremiro, el clero de Toledo pensó en San Eulogio para que ocupara la sede vacante, circunstancia que no pudo ocurrir por la oposición del emir de Córdoba Abderraman II, no eligiéndose otro hasta la muerte del santo.

Su nombre no se menciona en el catálogo emiliano, sin embargo sí figura en los realizados a partir del siglo XVI (18).

San Eulogio sufrió martirio en el año 859.

A diferencia de los restantes santos obispos toledanos representados en la serie, San Eulogio no va revestido con la capa pluvial y la mitra al no haber llegado a tomar posesión de la sede episcopal.

ORLAS

Cenefas laterales constituidas por columnas apoyadas sobre basas molduras, la superior y la inferior en forma de cordón el fuste es sogueado alternando con dos franjas decoradas con hojas de acanto, roleos y niños. Capiteles compuestos.

La orla superior es un entablamento sostenido por las columnas laterales, en el centro se situa la cartela sobre la que se lee en una filacteria S.AELOGIUS y debajo MARTIRES SIGNAT.

Por detrás una guirnalda de flores y frutos y unos cortinajes plegados sostenidos por unos angelotes, rematados por ondas y borlas y sujetos a las columnas por cordones con borlones.

La cenefa inferior está compuesta por el basamento que sustenta la escena y sobre la que cuelgan los cortinajes; en el centro, sobre una cartela flanqueada por una palma, el escudo del cardenal Portocarrero.

NOTAS:

- (1) Parro, S.R.: Op. cit., pág. 621.
- (2) Cedillo, Conde de.: Op. cit., nº 221.
- (3) Rivera, J.F.: Los Arzobispos de Toledo desde sus orígenes hasta fines del siglo XI. Toledo 1973, pág. 11.
- (4) Rivera, J.F.: Op. cit., pág. 14.
- (5) Rivera, J.F.: Op. cit., pág. 17.
- (6) Rivera, J.F.: Op. cit., pág. 17.
- (7) Rivera, J.F.: Op. cit., pág. 19.
- (8) Rivera, J.F.: Op. cit., pág. 64.
- (9) Rivera, J.F.: Op. cit., pág. 63.
- (10) Rivera, J.F.: Op. cit., pág. 65.
- (11) Rivera, J.F.: Op. cit., pág. 71.
- (12) Rivera, J.F.: Op. cit., pág. 71.
- (13) Rivera, J.F.: Op. cit., pág. 72.

- (14) Rivera, J.F.: Op. cit., pág. 83.
- (15) Rivera, J.F.: Op. cit., pág. 89.
- (16) Rivera, J.F.: Op. cit., pág. 90.
- (17) Rivera, J.F.: Op. cit., pág. 96.
- (18) Rivera, J.F.: Op. cit., pág. 194.

CAP. XXIII. SERIE DE TEMA CLÁSICO

ANTECEDENTES E ICONOGRAFIA DE LA SERIE

Serie de cuatro tapices en que se representan varios episodios de la vida de un personaje de la Historia Antigua. Esta temática es frecuente en la tapicería flamenca del siglo XVII en que predominan las series inspiradas en las historias de héroes bien sean históricos o mitológicos, sobre los tapices con escenas tomadas del Antiguo Testamento.

Así se tejen series de la vida de César, Constantino, Escipión, Ulises o Aquiles.

No se han localizado datos sobre la compra de estos tapices por la Catedral de Toledo.

Sixto Ramón Parro (1) hace referencia a tapices con pasajes de la historia profana referentes a Alejandro Magno que tal vez sean estos.

Elias Tormo (2) cita cinco piezas de la historia de Ciro y el conde de Cedillo (3) menciona una serie de cinco tapices con escenas de la vida de Alejandro Magno. Las orlas con columnas laterales, follajes, una cartela superior sin epígrafe. Sin marca. Arte flamenco del siglo XVII. Podrían ajustarse a la temática de estos tapices.

El protagonista de la serie podría ser el que figura en todos los paños en los que aparece con el mismo atuendo de guerrero, si se exceptua en uno de los tapices en que la coraza es distinta y el casco va más ricamente adornado.

Dos de las escenas representadas transcurren al aire

libre; en una de ellas figura una batalla, en la que, por ocupar las figuras la casi totalidad del campo del tapiz, las referencias ambientales vienen dadas por unos troncos de árbol situados a la derecha y una mata en primer plano. La otra en que se despiden dos personajes, se desarrolla sobre fondo de paisaje con pequeños montículos sobre los que destacan las copas de dos árboles.

Los episodios relatados en los otros dos tapices ocurren en el interior de un palacio. Como es frecuente en otras series de la época los sítiales se sitúan sobre gradas cubiertas por alfombras y con el fondo recubierto por cortinajes, tal como se observa en otras series de la Catedral de Toledo, como la "Historia de Dido y Eneas" o la "Historia de Salomón".

La indumentaria masculina se reduce a los atuendos guerreros o a las capas, la femenina solo figura en uno de los tapices y refleja la moda contemporánea en los vestidos y en los tocados.

La composición de dos de los paños es apaisada, mientras que en los otros dos es casi cuadrada.

El número de personajes que figuran en cada tapiz es similar en todos ellos.

En el Monasterio de las Huelgas de Burgos se conserva un tapiz que es similar a la escena de batalla, y que corresponde a una serie de la "Historia de Marco Antonio y Cleopatra", tejida probablemente en Beuavais.

La serie carece de marcas de lugar y de tapicero.

ORLAS

Las cenefas laterales estan formadas por dos columnas salomónicas apoyadas sobre plintos decorados en el frente en azul. Con basas molduradas y fuste que arranca de hojas de acanto. En torno a ellas se enrosca guirnalda de flores variadas.

La cenefa superior constituye un friso con triglifos y metopas ocultos por guirnaldas de flores anudadas con lazos, en el centro cartela con espejo.

La cenefa inferior es una guirnalda de flores.

Una de las series de "Los sufrimientos de Cupido" de la colección real española lleva unas orlas superior y laterales similares, aunque con paisaje en la cartela central.

Una serie de "Galerias" del Patrimonio Nacional tiene también cenefas parecidas a éstas.

DESCRIPCIÓN DE LA SERIE

Tapiz: Batalla de Jinetes.

Tamaño: 3,75 × 4,60 m.

Materia: Lana y seda.

En este tapiz se representa una batalla. En el centro del tapiz luchan dos jinetes. A la izquierda, de espaldas, uno de ellos revestido con coraza de placas y tiras de cuero y casco empenachado, sostiene con una de sus manos un escudo y se vuelve con la otra levantada empuñando una lanza hacia el otro jinete.

El caballo de éste se dirige hacia la derecha, de frente mientras el hombre se vuelve hacia su enemigo. Sobre su coraza y en torno a su cuerpo se enrosca un manto crema. Lleva barba y se cubre con turbante. Levanta su brazo empuñando una espada.

Entre ambos asoma la cabeza de un hombre que les contempla. A la izquierda del tapiz, cabalga un guerrero cubierto con manto azul y faldellín que vuelan a sus espaldas. En su mano levantada sostiene una lanza. Lleva casco empenachado.

A la derecha, en segundo plano y en menor tamaño, otro jinete avanza con la cabeza descubierta. Unos árboles ocultan en parte unos caballos sobre los que asoman las cabezas de dos guerreros.

La escena se desarrolla sobre un suelo ondulado y las únicas referencias a la vegetación vienen dadas por los dos árboles y en primer plano el tronco cortado de otro y algunas matas.

Diseminados por el suelo se ven cascos, fragmentos de corazas, un turbante y una espada fragmentada.

Tapiz: Conversación con senadores.

Tamaño: 3,70 × 3,10 m.

Materia: Lana y seda.

La escena se desarrolla en el interior de una estancia a la que se accede por un arco. En el ángulo superior derecho se alza una grada con dos escalones cubiertos por alfombra crema con decoración vegetal y geométrica en marrón y azul. Sobre ella se sientan tres personajes ancianos cubiertos por amplios mantos, el más alejado en azul y los otros dos en crema. Detrás un cortinaje oscuro sirve de fondo.

Junto a ellos, sobre el suelo de losetas, en una silla de caderas con patas en forma de volutas y respaldo sujeto con tachuelas se sienta otro anciano con la misma indumentaria.

A la izquierda del tapiz, en pie frente a ellos, un guerrero con coraza azulada con escamas en la zona inferior y hombreras en forma de cabeza de león y tiras de cuero sobre el faldellín y manto amarillo, que sobre uno de sus hombros cae a su espalda. Extiende uno de sus brazos con el que sostiene un bastón y con el otro señala hacia los ancianos.

Detrás asoman dos guerreros con cascos empenachados.

Junto al cortinaje se alza una columna. Suelo de losetas blancas y negras.

Tapiz: Presentación de una dama.

Tamaño: 3,65 × 4,60 m.

Materia: Lana y seda.

La escena transcurre en el interior de un palacio. En el ángulo superior derecho, sobre unas gradas cubiertas por una alfombra crema con grandes motivos geométricos y vegetales en azul y verde sobre un sillón con respaldo ricamente decorado, se sienta un guerrero recubierto por coraza con hombreras con cabeza de león y tiras colgantes, y manto que cae sobre sus hombros y cubre sus rodillas, sobre su cabeza casco empenachado.

Le acompañan otros dos guerreros, uno de ellos, con espada al cinto y manto azul se sienta sobre las gradas del trono y contempla al otro situado en pie a su espalda.

El guerrero sentado en el sillón, señala con una vara, inclinándose, a un hombre semiarrodillado a sus pies; de largos cabellos, con túnica y manto crema, que da la mano a una joven en pie a su lado ataviada con vestido azul con greca de sierpes que recoge en un lateral con una de sus manos dejando ver la falda interior y un corpiño rematado en pico. Sobre sus cabellos tocado de plumas.

Entre ambos asoma la cabeza de un anciano de barbas blancas vestido con túnica azul y manto cruzado sobre su pecho. Detrás de la muchacha, una joven vestida de crema conversa con una anciana con toca. Tras ellas se inclina una negra.

En el ángulo inferior izquierdo un criado se agacha mostrando una gran bandeja dorada gallonada de la que caen joyas.

En el fondo del tapiz, en el centro, un nicho con un busto entre columnas salomónicas sobre altos plintos. A la derecha se abre un ventanal por el que se divisa una montaña.

Tapiz: Salutación.

Tamaño:

Materia: Lana y seda.

La escena representada en este tapiz se desarrolla al aire libre. A la izquierda del tapiz, un anciano avanza de perfil caminando hacia la derecha, oculto en parte tras la cenefa.

Viste túnica corta rematada en flecos oculta en parte bajo su capa, con larga melena y barbas canosas y rizadas sostiene bajo uno de sus brazos una lanza.

Con ambas manos ase las de otro personaje que se vuelve hacia él y que se dirige hacia la izquierda. Con coraza de anchas tiras y hombreras en forma de cabeza de león, de su cintura pende una espada con pomo rematado en cabeza de ave, sobre sus hombros manto sujeto por un broche. Sus cabellos y barba son largos y rizados.

A la derecha del tapiz, junto a la cenefa, asoma la figura de un guerrero, que vuelto de perfil contempla la escena, bajo la coraza las mangas de su camisa y sobre uno de sus hombros cae su manto, con una de sus manos sostiene su lanza y con la otra extendida señala a los dos personajes que se despiden; cubre su rizada melena con un casco profusamente decorado y con penacho de plumas.

Ante él, en primer plano un muchacho, cubierto con túnica corta que levanta con una de sus manos, sostiene con la otra el casco del guerrero con decoración vegetal

y empenachado. Vuelve su rostro hacia los dos personajes centrales.

El terreno es ondulado con pequeños corros de hierba diseminados. A la derecha del tapiz, al fondo, sobre un montículo se elevan dos árboles, otro más aparece a la izquierda.

NOTAS:

- (1) Parro, S.R.: Op. cit., pág. 621.
- (2) Tormo, E.: Op. cit., pág. 32.
- (3) Cedillo, Conde de.: Op. cit., pág. 219.

CAP. XXIV. TAPÍZ CON ARQUITECTURAS.

El Museo de Santa Cruz posee un tapiz, actualmente depositado en el Palacio de Fuensalida de Toledo, sede de la Presidencia de la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha.

Se adquirió en 1969.

No se ha podido identificar la escena representada que transcurre al aire libre. La vegetación es escasa destacando un arbusto de grandes hojas verdosas, situado a la derecha del tapiz, y un árbol a la izquierda.

La arquitectura está representada por las ruinas de un edificio clásico.

El tapiz carece de marcas de ciudad y de tapicero.

Tapiz con arquitecturas.

Tamaño: 2,06 × 1,73 m.

Composición vertical muy alargada; en primer término a la izquierda del tapiz un guerrero revestido con coraza azul, faldellín con tiras de cuero rojizo y manto que cae sobre uno de sus hombros.

Está semiarrodillado sobre unas rocas situadas en primer plano, apoya su pie sobre una de ellas. Se vuelve de perfil y extiende los brazos hacia un edificio porticado. Sobre sus gradas de acceso se sientan un muchacho y una joven abrazados, algo más retrasado, entre las columnas, les contempla un anciano.

Al fondo, sobre una elevación del terreno se divisan las ruinas de un templete. Sobre sus columnas crece la hierba.

Trás el guerrero se alza un árbol, su copa se oculta en parte bajo la cenefa. A la derecha en primer plano una mata alta de grandes hojas verdes.

Su conservación es mala con numerosos rotos.

ORLAS

El tapiz está perfilado por un orillo estrecho de fondo rojizo decorado con medias elipses en crema que falta en la zona inferior.

CONCLUSIONES

La Catedral de Toledo, en la actualidad, posee un rico conjunto de tapicerías que comprende 71 tapices pertenecientes a catorce series, datables entre los siglos XV al XVII; aunque adquirió y poseyó ejemplares del siglo XIV, hoy desaparecidos.

Parte de estos tapices catedralicios, en calidad de depósito, se exhiben en la sección de Bellas Artes del Museo de Santa Cruz de Toledo.

Además, este Museo tiene 15 tapices que forman parte de su colección estable, adquiridos por el Estado en diversas ocasiones. Unos se exponen en las salas del Museo, otros se guardan en los almacenes y cinco están depositados en el Palacio de Fuensalida de Toledo.

Todos ellos, que integran un total de 86 tapices, han sido objeto de este estudio.

Las épocas más florecientes del arte de la tapicería y principalmente de las manufacturas de Bruselas, se encuentran representadas con mayor o menor número de ejemplares, algunos realizados según modelos de destacados pintores de cartones para tapices, por excelentes tapiceros de cada época.

Al periodo gótico pertenece un solo ejemplar, el tapiz de los Astrolabios, expuesto en el Museo de Santa Cruz, depositado por la Catedral toledana.

Es una pieza singular por su iconografía y simbolismo. Aunque estudiado por diversos autores y exhibido en más de una ocasión en varias exposiciones,

su temática iconográfica continua presentando problemas de identificación. Se intenta ahora puntualizar sus alegorías y contenido con nuevas consideraciones.

Desde fines del siglo XV y a partir de 1500 la tapicería de Bruselas adquiere considerable desarrollo manteniendo tradiciones góticas, pero dando importancia y protagonismo a la figura humana en temas unitarios. Uno de sus máximos representantes es Jan Van Roome.

A esta etapa denominada por algunos autores como pre-Renacimiento, corresponden cuatro hermosos tapices, pertenecientes a la Catedral de Toledo, que se muestran en el Museo de Santa Cruz. Son el tapiz del Padre Nuestro, "la entrada del arca de la Alianza en Jerusalén" que formaría parte de una serie de la "Historia de David y Betsabé" y el "Triunfo de la Caridad" y el "Triunfo de la Fortaleza" ambos de la serie "el Triunfo de las Siete Virtudes".

El tapiz del Padre Nuestro, nunca estudiado en profundidad hasta ahora, presenta una de las iconografías más singulares. No se conoce ninguna otra versión, lo que hace destacar esta pieza entre las colecciones toledanas.

Si bien quedan figuras y alegorías de significado impreciso, se aporta aquí una amplia reflexión acerca de su simbolismo.

La serie de la "Historia de David y Betsabé" completa se compone de diez paños. El de la Catedral toledana sería el primero "la entrada del arca en Jerusalén".

Esta serie excepcional ha sido objeto de numerosos estudios. Sus cartones se atribuyen a Jan Van Roome con ayuda de otros pintores. Con Jan Van Roome se relacionan las principales series de este periodo.

De la serie del "Triunfo de las Siete Virtudes" solo se conservan en la actualidad dos paños, "El Triunfo de la Caridad" y el "Triunfo de la Fortaleza". De ella existen varias versiones, aunque ninguna completa y ha sido estudiada por varios autores. Llevan la marca de la ciudad de Bruselas pero no la del tapicero. Las orlas de estos tapices son las características de estos primeros decenios del siglo XVI: estrechas guirnaldas de flores y frutos.

La Catedral de Toledo poseyó además varios tapices de la serie de la "Redención del hombre" y del "Credo", actualmente en colecciones americanas que hubiesen enriquecido considerablemente el conjunto perteneciente a esta época.

Tras este periodo la influencia italiana se fortalece y las tradiciones góticas ceden el puesto a los patrones rafaelescos, lo que se reafirma con los cartones del propio Rafael tejidos en Bruselas con destino a la Capilla Sixtina del Vaticano.

El Renacimiento está representado por un único ejemplar, que pertenece a los fondos del Museo de Santa Cruz. Es el tapiz del "Nacimiento". El cartón podría deberse a un pintor cercano a Van Orley.

A mediados del siglo XVI las pautas clasicistas

influidas por Rafael derivan hacia formulaciones más dinámicas y rebuscadas de acuerdo con las directrices que informan un nuevo estilo, el manierismo.

En el manierismo se pueden englobar las series de la "Historia de Abraham" y de la "Historia de San Pablo" y los cartones de la "Historia de Moisés" tejida ya en el siglo XVII. Todas ellas son de la Catedral toledana.

Además, el Museo de Santa Cruz posee varios tapices de este mismo periodo, un tapiz de la "historia de Ulises", otro de la "historia de Betsabé", dos con escenas que podrían interpretarse como "Historia de Jacob" e "Historia de Esther" y finalmente uno con un episodio que no se ha podido identificar, tal vez con argumento de un militar vencedor.

La "Historia de Abraham" que consta completa de diez tapices comprende en Toledo los temas, como tapices, "Dios manda a Abraham salir de su país", "Sara raptada por los egipcios", "Sacrificio de Melquisedec", "Anuncio de la maternidad de Sara", "Sacrificio de Isaac", "Juramento de Eliezer", "Encuentro de Eliezer y Rebeca" y "Entierro de Sara".

Lleva la marca de la ciudad de Bruselas y de uno de los más importantes liceros de la época, Guillermo Pannemaker, quien realizó numerosos encargos para Carlos V. Muchas de las series tejidas en sus manufacturas se conservan en las colecciones reales de Viena y de Madrid.

Los cartones son obra de Van Orley, pintor de la

corte de las princesas Margarita de Austria y María de Hungría y a cuyos pinceles se atribuyen las más interesantes series de la época. Se considera como uno de los más prolíficos pintores de cartones para tapices del segundo tercio del siglo XVI y realizador de la síntesis entre el estilo flamenco predominante a principios de la centuria y la estética renacentista italiana introducida en la tapicería por los cartones de la serie de los "Hechos de los Apóstoles" de Rafael.

Sus modelos de temática bíblica fijaron un prototipo de patriarca empleado por otros pintores de su escuela. Algunas de las escenas de la "historia de Abraham" influyen de manera patente en otras series contemporáneas.

La serie completa de la "Historia de San Pablo" constaba de nueve paños. No ha llegado hasta nuestros días ninguna versión íntegra. Los tapices conservados en la Catedral de Toledo son seis: "Martirio de San Esteban", "Conversión de San Pablo", "Sacrificio a los falsos dioses", "Predicación de San Pablo", "Prisión de San Pablo" y "Naufragio de San Pablo".

Sus cartones se atribuyen a un discípulo de Van Orley y continuador de su estilo monumental: Peter Coecke, entre las series que realiza se puede citar los "siete pecados capitales".

Lleva la marca de un tapicero que no se ha podido identificar, aunque Guy Delmarcel opina que podría tratarse del licero François Dubois, activo en Tours y Bruselas.

También lleva una marca consistente en un castillo entre dos manos que podría corresponder a la ciudad de Amberes.

Estas dos series se encuentran depositadas en el Museo de Santa Cruz.

La "Historia de Moisés" de la Catedral toledana, aunque tejida en el siglo XVII, se ejecuta según cartones atribuidos al círculo de pintores romanistas cuyo principal representante fue Van Orley, con influencias en algunos paños de varios frescos de las Logias del Vaticano realizados por discípulos de Rafael. Dos de sus paños se exhiben en el Museo de Santa Cruz.

Los tapices aislados del Museo de Santa Cruz también fueron tejidos según cartones de pintores romanistas flamencos.

El tapiz de la serie de la "Historia de Ulises" se relaciona por algunos autores con el círculo de Michel Coxcie, y lleva la marca de un tapicero no identificado.

El único tapiz, si se exceptua el anterior, en que se ha podido determinar su temática con cierta exactitud, es el del "Baño de Betsabé".

Otros dos podrían escenificar relatos bíblicos, tal vez de la "Historia de Esther" y de la "Historia de Jacob"; éste último con una marca de licero que no se ha podido identificar con precisión.

En las tres series de la Catedral de Toledo y en casi

la totalidad de los tapices aislados del Museo de Santa Cruz, la temática es religiosa con episodios basados en relatos bíblicos, como es característico de la época, en que priman estos motivos componiéndose relatos cíclicos. En cada paño se suele relatar distintos episodios distribuidos en secuencias. La principal se sitúa en primer plano y en mayor tamaño y las secundarias se distribuyen a lo largo del tapiz en menor escala y en segundo término.

Las orlas empleadas son variadas, respondiendo a los diversos tipos usuales de la segunda mitad del siglo XVI.

Su tamaño es mayor que en la época precedente. En la "Historia de San Pablo" se combinan las guirnaldas de flores y frutos con dioses mitológicos y medallones con escenas.

En la "Historia de Abraham" el tipo de orla empleado constituye una novedad de origen italiano respecto a las guirnaldas de flores flamencas y se inspira en las cenefas de la serie de los "Hechos de los Apóstoles" de la colección real española. En ella se representan diversas figuras alegóricas y virtudes.

En ambas series las escenas se explican mediante cartelas situadas en la orla superior.

En otros tapices se combinan ambas modalidades como en la "Historia de Jacob" o en el tapiz de temática militar.

El Barroco es el periodo más representado en la colección de tapices de la Catedral toledana con un total de diez series relacionadas algunas de ellas con los dos pintores de cartones del siglo XVII, Rubens y Jordaens.

La importancia de Rubens en los nuevos derroteros seguidos por la tapicería no solo flamenca sino europea fue decisiva y su huella perdurará como modelo y estímulo de todo el estilo barroco.

Las series inspiradas en relatos bíblicos, en consonancia con la época, en que su importancia disminuye, son solo tres, una de ellas, la "Historia de Moisés" se teje en los talleres de A. Auwerck, según cartones diseñados en el siglo XVI, hecho frecuente en estos años. La serie completa constaba de diez paños y en la actualidad no se conserva ninguna versión con este número de piezas. La Catedral Toledana posee siete: "Moisés y Aarón ante el Faraón", "Los israelitas recogen los tesoros de los egipcios", "El paso del mar Rojo", "La recogida del Maná", "Moisés en el Sinaí", "Los israelitas adoran el becerro de oro" y "Los israelitas atacados por las serpientes".

Las otras dos series son la "Historia de David" de la que no se ha encontrado ninguna semejante y que consta de tres paños que son: "Abigail aplaca la ira de David", "David es coronado rey" y "Salomón es nombrado rey por orden de David"; y la "Historia de Salomón", de la que tampoco se ha encontrado ningún paralelo, con seis tapices: "Salomón es ungido rey por Sadoc", "El juicio de Salomón", "Entrada del arca de la Alianza en el

templo de Jerusalén", "Salomón bendice al pueblo", "Aparición de Dios a Salomón", "Salomón y la reina de Saba" e "Idolatría de Salomón".

Ambas historias se identifican por las cartelas con leyenda de la orla superior; carecen de marcas de tapicero y de lugar y su calidad es inferior al resto de las series coetáneas.

Realizados por encargo del cardenal Portocarrero se guardan en la Catedral toledana seis tapices pertenecientes a una de las series más hermosas de la época, "La Apoteosis de la Eucaristía", obra de marcado carácter propagandístico y simbólico realizado para la difusión del culto a la Eucaristía, tejida según los cartones diseñados por Rubens.

Los cartones de Rubens suponen un cambio dentro del arte de la tapicería similar al desempeñado por los de los "Hechos de los Apóstoles" de Rafael en la centuria precedente. Se representarán escenas de carácter monumental con grandes figuras en primer plano de gran expresividad y movimientos vigorosos.

De los veinte paños de que consta la serie tejida para el Convento de las Descalzas Reales de Madrid, por encargo de la infanta Isabel Clara Eugenia, se han tejido para la Catedral toledana los siguientes: "Abraham y Melquisedec", "El Triunfo de la Iglesia", "El Triunfo de la Fe Eucarística", "El Triunfo de la Caridad", "Los Defensores de la Eucaristía" y "La Eucaristía vence los sacrificios paganos".

Los diversos autores que estudian esta serie como Tormo, Parro o el conde de Cedillo no les dan denominación como serie aislada, sino que la engloban junto con los otros seis tapices tejidos como éstos en las manufacturas de Ian Franz van den Hecke, una de las principales de la época. Los correspondientes a la denominación serie de "obispos toledanos" que aquí se estudia desglosada de la anterior.

Los cartones de esta serie de "Obispos toledanos" atribuidos por algunos autores a Jordaens, narran diversos pasajes o hechos significativos de la vida de los Obispos toledanos que alcanzaron la santidad. Los tapices son los siguientes: "San Eugenio I", "San Eladio", "San Eugenio III", "San Ildefonso", "San Julián" y "San Eulogio".

Con cartones diseñados por Jordaens se conserva otra serie en la Catedral toledana, los "Ejercicios Ecuestres". La serie completa es de ocho paños, de los que la serie toledana posee tres.

En el primero se representa la creación del caballo por Neptuno y en los otros dos diversos ejercicios ecuestres. En uno de ellos figuran Venus y Marte. Estos tapices ostentan en el orillo los nombres de dos tapiceros bruseleses E. Leyniers y H. Reydams.

Con Jordaens se relacionan los cartones de la serie de "Dido y Eneas" que consta de siete tapices: "Venus y Eneas", "Eneas ante Dido", "El banquete", "Dido y Ana", "Juno y Venus en las nubes", "Mercurio y Eneas" y "Muerte de Dido". Esta es la única serie que posee la

Catedral toledana de tema inspirado en la mitología, aunque la serie anterior también contiene dioses clásicos.

Llevar la marca del tapicero de la ciudad de Bruselas Jan Raet.

La serie completa de las "Artes Liberales" constaba de ocho paños, de ellos se conservan cuatro en la Catedral de Toledo que son: "La Asamblea de la Artes", "La Aritmética", "La Geometría" y "La Música".

Las otras versiones de la serie han sido objeto de varios estudios y sus cartones se atribuyen a discípulos de Rubens.

Carece de marcas de tapicero y de lugar de manufactura, pero también han de relacionarse con las manufacturas bruselenses.

Como la anterior, la "Historia de la Vida del Hombre" presenta en su temática un carácter alegórico y simbólico.

Consta de seis tapices: "La Templanza presentada al hombre como guía que le preserve de los vicios", "La Fortuna ahuyenta a los que exigen demasiados dones", "Los vicios rechazan a la Templanza", "La Virtud triunfante sobre todos los vicios", "La Fortuna ciega reparte bienes y desdichas" y "El tiempo aleja a la vejez de los placeres". Sus cartones presentan grandes similitudes con las series de la misma temática conservadas en el Palacio de Oriente de Madrid.

Los diseños de éstas se atribuyen por Paulina Junquera a Antoine Sallaert, basándose en un dibujo firmado de este pintor que representa "la Virtud triunfante de los Vicios". Este ofrece aun mayores semejanzas con el tapiz de la Catedral toledana de la misma temática, que con el paño madrileño.

La serie se teje en las manufacturas de Franz Van den Hecke, según se desprende de las marcas conservadas, perteneciente a una de las principales dinastías de liceros activos en la ciudad de Bruselas en el siglo XVII. En sus talleres se efectúan varias versiones de la "Apoteosis de la Eucaristía".

Finalmente, la Catedral de Toledo posee una serie de tema clásico cuyas escenas no ha sido posible identificar, carece de todo tipo de marcas y su calidad es inferior a las restantes series toledanas contemporáneas.

Este rico conjunto de tapicerías barrocas de la Catedral toledana se complementa con los tapices del mismo periodo que posee el Museo de Santa Cruz de Toledo aportando motivos nada o escasamente representados en las series anteriores como son las denominadas "Verduras" o el repertorio antiguo con la "Historia de Alejandro Magno".

La "Historia de Alejandro Magno" fue adquirida recientemente a la Parroquia de San Nicolás de Toledo para el Museo de Santa Cruz, donde estaba depositada.

La serie completa consta de ocho paños, de los que se

conservan varias versiones, que han sido objeto de diversos estudios. Los paños toledanos procedentes de la Parroquia de San Vicente a la que fueron regalados, son seis: "Alejandro salvado de las aguas del rio Cydnus", "Alejandro herido en la batalla de Issus", "Alejandro recibiendo la rendición de una ciudad", "Alejandro y la mujer de Spitamenes", "Alejandro armado y adorado como un dios" y "Alejandro matando al león".

Comparándolos con las otras series existentes se ha dado una interpretación distinta a las escenas referidas en cada paño, a la dada hasta la fecha en la publicación de Hilario Gonzalez y en las guías del Museo de Santa Cruz.

Los cartones son obra de Jordaens, como en otras series de la Catedral toledana. La contribución de este pintor al arte de la tapicería tuvo gran importancia dedicándole gran parte de su obra y abarcando diversidad de temas, religiosos, mitológicos, históricos, alegóricos y con escenas de género.

Los tapices denominados de "Verduras", que gozaron de gran popularidad en los siglos XVI y XVII, tejiéndose en casi todas las manufacturas flamencas, algunas de las cuales como Audenarde se especializaron en ellas, están representados por cuatro paños del Museo de Santa Cruz de Toledo. Tres de ellos depositados en el Palacio de Fuensalida de Toledo.

En uno figura un jardín con una marca de tapicero que no se ha podido identificar y en los otros tres de verduras, con aparición de animales y figuras humanas,

como es característico en este género. Se ponen en relación con las manufacturas de Bruselas, aunque carecen de marcas.

Los tipos de orlas empleados en todas estas series obedecen a dos motivos principales con algunas variantes.

En varias las cenefas empleadas son las características guirnaldas de flores y frutos, que son de mayor anchura que las empleadas en el siglo XVI.

Así se utilizan en la serie de "Ejercicios ecuestres", en los tapices de Verduras, y combinados con cartelas o animales en la serie de la "Historia de Alejandro", "Las Artes Liberales" y con otros motivos diversos en la "Historia de Moisés".

En otros casos, las guirnaldas se enroscan en torno a columnas como en la serie de tema clásico sin identificar.

En la "Historia de Dido y Eneas" las guirnaldas se combinan con columnas y cartelas.

En los cartones de la "Apoteosis de la Eucaristía" de Rubens, las cenefas desaparecen y las escenas se encuadran en elementos arquitectónicos que sustituirán a las orlas. Este recurso se emplea en muchas otras series.

Así lo vemos utilizado en las series de la "Apoteosis de la Eucaristía", los "Obispos toledanos" o la serie de

la "Historia de la Vida del Hombre".

En otras como la "Historia de David" se sustituyen las columnas por atlantes.

Para obtener datos relativos a la adquisición, donación, conservación, etc. de los tapices de la Catedral Primada, se han consultado los fondos del Archivo de Obra y Fábrica y del Archivo Capitular.

Se ha encontrado documentación referente no solo a los tapices existentes en la actualidad, sino también de otros que poseyó la Catedral toledana y se han podido localizar noticias referentes a nueve series.

Ha habido acceso a cuatro inventarios realizados en los años 1503, 1588, 1641 y 1790 confeccionado éste por encargo del cardenal Lorenzana.

De las series relacionadas en este último se han podido identificar varias que se conservan en la actualidad. En otros casos no ha sido posible hacerlo con certeza.

Estas son:

De los paños de la "Astrología" existe uno, el que representa según dicho inventario los signos del Zodiaco y ha desaparecido el de la "Historia de la Muerte". Se compraron al marqués de Priego, aunque este dato no consta aquí.

De los diez paños de la "Historia de Abraham" hay ahora ocho. Se adquieren al duque de Sessa.

El paño de la "Historia de David y Betsabé", que costó seiscientos ducados.

De los nueve paños de la "Historia de San Pablo", solo restan seis; aunque no se especifica, se compraron en la almoneda de los bienes del cardenal Sandoval y Rojas.

Los doce paños que donó el cardenal Portocarrero en 1701 y 1702.

Ocho paños comprados en Madrid en 1787 de la "Historia de Moisés", de los que quedan siete.

De los ocho paños de la "Historia de Salomón", restan siete, se adquirieron a la vez que la serie anterior.

También se mencionan ocho paños de "Historia Profana" donados por el cardenal Lorenzana, que tal vez se podrían identificar como los siete que se conservan de la "Historia de Dido y Eneas".

Seis paños de la "Historia de Amán y Mardoqueo", que no se localizan.

Seis paños de Historia Profana comprados en Toledo como los anteriores; por el número de paños y la temática, tal vez fueran los de la "Historia de la Vida del Hombre".

Seis países y arboledas que no se localizan.

Cuatro paños de historias de Virtudes y Vicios que tampoco se identifican pero por su motivo se ajustan a los cuatro paños "de la redención del hombre" que procedentes de la Catedral de Toledo se encuentran hoy en el Fine Arts Museum de San Francisco.

Los tapices del "Apoteosis de la Eucaristía" y los "Obispos toledanos" fueron donación del cardenal Portocarrero en 31 de enero de 1701 y 10 de junio de

1702, para ser colgados en el claustro catedralicio el día de la Purificación de la Virgen, en la nave en que se forma el monumento del Jueves Santo y que no se expongan en la calle para que no se maltraten por las inclemencias del tiempo. En la segunda donación amplia las festividades a la procesión del Corpus y demás fiestas que se ofrezcan.

Otros tapices se adquirieron a miembros de la nobleza y a particulares.

En la actualidad con ocasión de la festividad del Corpus Christi parte de los tapices que posee la Catedral Primada se exhiben adornando los muros exteriores catedralicios.

No ha sido posible en todos los casos, dar las dimensiones de algunos tapices, dadas las condiciones en que pudieron estudiarse.

Hasta la fecha, este conjunto de tapicerías, no había sido objeto de un análisis global y detallado.

En este estudio se pretende destacar el interés y la belleza de esta rica colección, que no tiene nada que envidiar a las conservadas en otras Catedrales. Desafortunadamente no se puede contemplar completa, solo una pequeña muestra en el Museo de Santa Cruz depositadas por la Catedral, permaneciendo las demás custodiadas en la misma.

El trabajo se completa con la inclusión de los tapices de este Museo toledano que en cierto modo complementan el conjunto catedralicio.

BIBLIOGRAFÍA

ACKERMAN; Ph. : Tapestry. The mirror of civilisation, Oxford, -
1934.

AINSWORTH; M. W. : Bernard van Orley as a designer of Tapestry.
1982

ALBERICI, C. : Capolavori de Arte Decorative nel Castello Sfor-
zesco. Milán, 1975

ALCOCER, P. : Historia y descripción de la Imperial ciudad de
Toledo. Toledo, 1973

ALEXANDRE, A. : "Tapices" en Histoire de l'art decoratif du XVIe
siècle a nos jours . Paris (s.a.)

AMADOR DE LOS RIOS, J. : Toledo pintoresca. Barcelona, 1976

ARAUJO - COSTA, L. : " Grandeza y dignidad de los tapices" en
Boletín de la Sociedad Española de Excursiones. Tomo L. -
Madrid, 1946

ARCO, R. del.: "exposición de tapices antiguos en Zaragoza" en
Arte Español. Tomo IV Madrid, 1918-1919

ARRIOLA, P. : Colección de tapices de la Diputación Provincial
DE Madrid. Madrid, 1976

ASSELBERGHS, P. : Les Tapisseries flamandes aux Etats- Unis d' -
Amerique. Bruselas, 1974

ASSELBERGHS, P. : La tapisserie tournoisienne au XVI^e siècle. Tournai, 1968

ASSELBERGHS, P. : La teinture de l' Histoire de Jacob. Bruse - las, 1972

ASSELBERGHS, P.; DELMARCEL, G. ; GARCIA. M. : " Un tapissier bruxellois actif en Espagne François Tons." en Bulletin des - Musées Royaux d'Art et d' Histoire. Tomo 56. fasc. 2. Bruse - las, 1985

L' Astronomia a Roma nell' età Augustea. Lecce, 1989

AVALOS, S.: " Los tapices de las monjas Teresas". en " Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de SAN Fernando. Tomo I. nº 1 , Madrid, 1881

BALDASS, L. V. : " Die Paulustapisserien nach Pieter Coecke" en Belvedere Forum , Tomo V. 1924

BATLLE, P. : Los tapices de la catedral de Tarragona. Tarragona, 1946

BAUDOUIN, E. : Peter Paul Rubens . Amberes, 1977

BAYARD, E. : L' Art de reconnaitre les tapisseries. Paris - 1927

BENNET, A. C. : Five centuries of tapestry . San Francisco, - 1977

BENOIST, L.: Les Tissus, la tapisserie, les tapis. Paris, -
1926

BERMEJO, E.: La pintura de los primitivos flamencos en España
Madrid, 1982

BERNIS, C. : "Exposición del Museo Textil de Tarrasa". en Go
ya Nº 18 , Madrid, 1957.

BERNIS, C. : Indumentaria española en tiempos de Carlos V. -
Madrid, 1962

BERNIS, C.: Indumentaria medieval española . Madrid, 1956

BERNIS, C. : Trajes y modas en la España de los Reyes Católicos
Madrid, 1978-1979

BERTAUX, E. : Album de la exposición retrospectiva de arte de
1908. Zaragoza, 1909

BERTAUX, E. : "Les tapisseries flamandes de Zaragosse" en
Gazette de Beaux Arts . Marzo 1909

BERTHEL, A. : "La tercera bienal de tapicería en Lausana" en
Goya . nº 78 Madrid, 1967

BLAZKOVA, J. : " Une tapisserie de l' Histoire de Noe du Cha-
teau de Sychrov a Tchécoslovaquie" en Bulletin des Mu-
sées Royaux d' Art et d' Histoire . Tomo 45 . fasc. 6.
Bruselas ,1973.

BOCCARA, D. : Les belles heures de la tapisserie. Milan, -
1971

- BOETTIGER, J. : Swenske Status samling af vafel tapeten -
historiek och bescrif van de förleck, Vol II. Estocolmo, -
1898
- BOETTIGER; J. : Tapisseries a figures des XVIe et XVIIe siè-
cle, Estocolmo, 1928
- BIRYOKOVA, N. : The Hermitage. Leningrad. Gothic and Renaissan-
ce tapestries . Londres, 1965
- BONET, A. coor. : Historia delas artes aplicadas e industria-
les en España. Madrid, 1982
- BRAUN, E. W. : "Dido Realexikon" en Zurdesllichen Kuntsges-
chichte . v. III
- CALBERG, M. : "Le Triomphe des vertus chretiennes suite de -
huit tapisseries de Bruxelles du XVIe siècle". en Revue -
Belge d' Archeologie et d' Histoire de l ' Art. Tomo -
XXIX, Bruselas, 1960
- CALVERT, A. : The Spanish Royal tapestries. Londres, 1921
- CARDERERA, V. : " Los tapices de Palacio " en El Artista
Tomo I
- Carlos V y su ambiente Exposición homenaje en el IV centena-
rio de su muerte. Toledo, 1958
- CASTEL, C. : Les Tapisseries. Paris , (s.a.)

CASTELLANOS, B. S. : Iconología cristiana y gentílica. Madrid

1850

Catálogo de la : Exposición Histórico- Europea de Madrid. Ma

drid, 1892

Catálogo de la instalación de la Real Casa en el Palacio de -

Bellas Artes. Exposición Universal de Barcelona. Barcelo-

na, 1888

Catalogue de l' Exposition Tapisseries flamandes d' Espagne. -

Gante, 1959

Catalogue des tapisseries ammiennes du XVI, XVII, et XVIIIe

siècle des fabriques de Beauvais, Bruxelles et autres.

Paris, (s.a.)

CAVALLO, A. S. : Tapestry of Europe and of Colonial Perú in th

the Museum of Fine Arts. Boston, 1967

CEDILLO, Conde de.: Catálogo Monumental y Artístico de la Ca-

tedral de Toledo. Toledo, 1991

CEDILLO, Conde de : Toledo en el siglo XVI después del alza-

miento de las Comunidades. Madrid, 1901

Cent Chefs-d'oeuvre du Musée des arts decoratives. Paris, -

1959

Circa 1492 . Art in the age of Exploration oct. 1991 - -

Washington, 1991

- CIRLOT, E.: Diccionario de símbolos. Barcelona, 1978
- COFFINET, J.: Arachne ou l'Art de la tapisserie. Ginebra, 1972
- COFFINET, J.: Metamorphoses de la tapisserie. Ginebra, 1977
- COFFINET, J. ; PIANZOLA, M.: La tapiceria. Barcelona, 1977
- Colección Grupo Banco Hispano- Americano. Renacimiento y Barroco. Madrid, 1987
- COLMENARES, A. de.: "la Fábrica de tapices" en Boletín de la Sociedad Española de Excursiones. Tomo 50. Madrid, 1946
- CORTES, S.: Dos series de tapices flamencos en el Museo de Santa Cruz de Toledo. Madrid, 1982
- CRICK-KUNTZIGER, M.: "Bernard van Orley et la decoration mural en tapisserie" en Bernard van Orley. Bruselas, 1943
- CRICK-KUNTZIGER, M. : Musées Royaux d' Art et d' Histoire. - Catalogue de tapisseries. Bruselas, 1956
- CRICK - KUNTZIGER, M.: " La tapisserie bruxelloise au XVe siècle." en Bruxelles au XVe siècle. Bruselas, 1953
- CRICK- KUNTZIGER, M.: Les tapisseries de l' Hotel de Ville de Bruxelles. Amberes, 1944
- CRICK-KUNTZIGER, M.: " La tenture d' Achille d' après Rubens et les tapissiers Jean et François Raes". en Bulletin des Musées Royaux d' Art et d' Histoire. Tomo 3 fasc.6. Bruse-

- DELMARCEL, G. : "Colecciones del Patrimonio Nacional. Tapisseries I : Los Honores". en Reales Sitios nº 62. Madrid, 1979
- DELMARCEL, G. : "De Wandtapijten met Des Geschiedenis van David en Betshabée". en Bulletin des Musées Royaux d' Art et d' Histoire. Tomo 49 . Bruselas, 1977
- DELMARCEL, G.: "The Triumph of the Seven Virtues a related - Brussel tapestries of the early Renaissance" en Acts of the Tapestry Symposium. San Francisco, 1979
- DENE; V.: Tapisseries flamandes. (Musée d' art de la République Socialiste de Rumanie.) Bucarest, 1966
- DESTREE, A.: Etude sur les tapisseries exposés a Paris. Paris, 1909.
- DESTREE, A. : Tapisserie et Sculptures Bruxelloises a l' Exposition d' Art ancien Bruxellois organisée a Bruxelles au Cercle artistique et litteraire de Juillet a Octobre 1905 Bruselas, 1906
- DESTREE, A. : Les tapisseries des Musées Royaux du Cinquentaire . Bruselas, 1910
- Deuxième Biennale Internationale de la tapisserie. Laussane, 1965
- DEVILLE, L.: Recueil de status et de documents relatifs a la Corporation des Tapisseries de 1258-1875. Paris, 1875

DHANENS, E.: "L' importance du peintre Jean van Roome dit de Bruxelles" en Tapisseries bruxelloises de la pre- Renaissance Bruselas, 1976

DHANENS, E.: " The David and Bathseba drawing " En Gazette des Beaux Arts. Tomo LIII. Paris, 1959

DIGBY, G.: Victoria and Albert Museum. The Tapestry collection Medieval and Renaissance. Londres, 1980

DIAZ PADRON, M.; ORIHUELA, M.: La escuela flamenca del siglo XVII. Todo el Prado nº 5. Madrid, 1983

DONNET, F.: "Documents pour servir a l' histoire des ateliers de tapisserie de Bruxelles, Audenarde, Anvers, jusqu' au la fin du XVIIe siècle." en Annales de la Société d' Archeologie de Bruxelles ". Tomos X-XI y XII. Bruselas, 1896

DONNET, F.: " Les tapisseries de Bruxelles, Enghien et Audenarde pendant la furie espagnole (1576)". en Annales de la Société d' Archeologie de Bruxelles. Tomo VIII. 1894

DONNET, F.: "Notes sur quelques achats de tapisseries de Bruxelles au XVIIe. siècle." en Annales de la Société d' Archeologie de Bruxelles. Tomo VIII. 1894

DOS SANTOS, R. : As tapicerias da toma d' Arzila. Lisboa, 1925

DUVERGER, J.: "Notes concernant les tapissiers du XVIe siècle au Château du Wawel" en Bulletin des Musées Royaux d' Art et d' Histoire. Tomo 45 fasc. 6 , Bruselas, 1973

DUVERGER, E.: Tapisseries de Jan van Tieghem representant l' Histoire des Premiers Parents du Bayerisches National Museum de Munich" en Bulletin des Musées Royaux d' Art et d' Histoire Tomo 45 fas. 6 . Bruselas, 1973

DUVERGER, E.: " Tapijten naar Rubens en Jordaens in het bezit - van met Antwerps handels vennootschap Fourment- Van Hecke" en "Artes Textiles" nº 7 1971

ESTEBAN; J.F.: Tratado de Iconografía. Madrid, 1990

ESTELLA; E.: Museo de tapices del Cabildo Metropolitano de Zaragoza. Zaragoza, 1948

ESTELLA; E.: " Exposiciones del Patrimonio Nacional en Burdeos y Zaragoza". en Reales Sitios . nº 16 . 1968

Exposició Tapissos de la Seu Vella. Lérida, 1992

FALCON, C. , FERNANDEZ-GALIANO, E. ; LOPEZ, R.: Diccionario de la mitología clásica. Madrid, 1988

FERRERO-VIALE, M.: " Quelques nouvelles données sur les tapisseries de l' Isola Bella ". en Bulletin des Musées Royaux d' Art et d' Historie . Tomo 45 fasc. 6 . Bruselas, 1973

Firenze e la Toscana dei Medici nell' Europa del Cinquecento.
Committenza e collezionismo Mediceo. La corte il mare i mercanti. La rinascita della Scienza Editoria e Società. Astrologia, magia e alchimia. Florencia, 1980

- FLORIT, J.M.: Les tapisseries et broderies a l' Exposition de la Toison d' Or. Bruselas, 1908
- FONT; L.: " Tapices, evolución y actualidad " en Goya nº 113. Madrid, 1972
- FRIEDLANDER, M. : Die Altniederländische Malerei t. XII. 1935
- FRIEDLANDER, M. : Early Neherlandish painting Jan Gossart and Bernard van Orley. Bruselas, 1972
- FRIEDLANDER ; M. : "Peter Coecke van Aelst " en Jahrbuch - der Preussichen Kuntssammlungen. Tomo XXXVIII. 1977
- GARCIA, E. : "Los tapices de la Catedral de Palencia" en Boletín del Seminario de Arte y Arqueologia de Valladolid. tomo XVI. Valladolid, 1950
- GARCIA, E.: "Los tapices de Fonseca en la Catedral de Palencia". En Boletín del Seminario de Arte y Arqueología de Valladolid. tomo XIII, Valladolid, 1947
- GARCIA, H. : Los tapices de Alfonso V de Portugal que se guardan en la extinguida colegiata de Pastrana. Toledo, 1929
- GILBERT, P. : Les tapisseries de la Victoire des Vertus. Bruselas, 1964
- GOEBEL, H.: Wandteppiche I Teil Die Nederlande. Leipzig, 1923
- GOEBEL, H.: Wandteppiche II Teil Die Romanischenlander. Leipzig, 1928

- GOMEZ, A. : Los tapices de la catedral de Zamora. Zamora, 1925
- GOMEZ MORENO; M. : " La gran tapiceria de la guerra de Troya"
en Arte Español . Tomo. IV. 1918-19
- GONZALEZ, H. : " Tapices de la Iglesia de San Vicente" en Boletín de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo. nº 4 . Toledo, 1919
- GONZALEZ DE ZARATE, J.M. : " La colección Troya de la Casa Vélasco en Vitoria. Lectura y significación del tapiz la "Huida de Eneas". en Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología de Valladolid. Tomo LI. Valladolid, 1985
- GORE; E. : La tapisserie. Paris, 1942
- GRABAR, A. : Las vias de la creación en la iconografía cristiana. Madrid, 1985
- Gran Enciclopedia Rialp. Madrid, 1972
- GUDIOL, J.: La Catedral de Toledo. Madrid, (s.a.)
- GUIFFREY, J. : Histoire generale de la Tapisserie. Paris, 1878
- GUIFFREY, J. : Histoire de la tapisserie depuis le Moyen Age jusqu'a nos jours. Tours, 1886
- GUILLOT, J. : La tapiceria española. Madrid, 1955
- GUIMBAUD, L.: La tapisserie de haute et basse lisse. Paris, 1962

- HALL, J. : Diccionario de temas y símbolos artísticos. Madrid, 1987
- HAVARD, H. : La tapisserie. Paris, 1893
- HELD, J.S. : " Rubens Triumph of the Eucharist and the modello-
in Louisville " en J.B. Speed Art Museum Bulletin. Vol. XXVI
Nº 3. 1968.
- HOROZCO, S. de.: Algunas relaciones y noticias toledanas que -
en el siglo XVI escribia... Madrid, 1906
- HULLEBROECK, A.: Peintres de cartons pour tapisseries. Bernard
van Orley. Paris, 1936
- HULST, R. A. d' .: Jacob Jordaens. 1982
- HULST, R. A. d' .: "Jordaens and his early activities in the
field of tapestry". en "Art quaterly nº 19, 1956
- HULST, R. A. d' .: Tapisseries flamandes du XIV au XVIIIe sie-
cle . Bruselas, 1971
- HUNTER, G. L. : The practical boock of tapestries. Londres,
1925
- HUNTER, G. L. : Tapestries, their origine, history and renai-
ssance . New York, 1912
- HUNTER; G. L. : Victoria and Albert Museums catalogue of tapes-
tries. Londres, 1924

IGAUCHER; C.: Iconologie par figures ou traité complet des allegories... Paris, (s.a.)

JANNEAU, G. : Evolution de la tapisserie. Paris, 1947

JANNEAU, G. : La tapisserie. Paris, 1942

JARRY, M.: La tapisserie des origines a nos jours. Paris, 1968

JOBE; J. : Le grand livre de la tapisserie. Lausana, 1965

JUBINAL, A. : Les anciennes tapisseries d'histoires. Paris,

JUBINAL, A. : Recherches sur l'usage et l'origine des tapisseries a personnages. Paris, 1840

JUNQUERA; J. J. : "Tapisseries Bruxelloises" en La tapisserie - bruselloise en Espagne. Europalia, 1985

JUNQUERA, P.: " La Astronomia en los tapices del Patrimonio Nacional". en "Reales Sitios" nº 36, Madrid, 1973

----- " Las Batallas Navales en los tapices" en Reales Sitios n.º 17, Madrid, 1968

----- " El Caballo en los tapices del Patrimonio Nacional" en Reales Sitios , nº 26. Madrid, 1970

----- " La Creación del Hombre " en Reales Sitios nº 35 Madrid, 1973

----- " Dos series de tapices del Patrimonio Nacional: HHistoria de Ciro e Historia de Diana". en Reales Sitios nº 44 Madrid, 1975

JUNQUERA, P. : " La Historia de Moisés en dos series de tapices del Patrimonio Nacional" en Reales Sitios nº 45, Madrid, 1975

----- " Las Nuevas instalaciones de tapices en el Palacio Nacional y Las Descalzas Reales ". en Archivo Español de Arte tomo. XLIV, nº 173. Madrid, 1971

----- " Un pequeño patrón de Antonio Sallaert y su traducción en tapices". en Artes Textiles. tomo VII. 1974

----- " El pintor Antonio Sallaert en el Patrimonio Nacional". en Reales Sitios nº 71. Madrid, 1982

----- " Pinturas y tapices en el Museo de Caza" en Reales Sitios. nº 21 Madrid, 1969

----- " Les series de tapisseries de Grotesques et - l'histoire de Noe" en Bulletin des Musées Royaux d' art et - d' histoire . Tomo 45. fasc. 6 Bruselas, 1973

----- " Los tapices de la Catedral de Cuenca" en - Archivo Español de Arte nº 181 Madrid, 1973

----- " Tapices españoles y flamencos del Palacio de la Almudaina " en Reales Sitios nº 24, Madrid, 1969

----- " Los tapices y la caza" en Reales Sitios nº 9 Madrid, 1966

----- " Tapices del Museo Lázaro Galdiano " en Goya Nº 103, Madrid, 1971

JUNQUERA, P. : " Tapices en el Museo de Medallas y Música " en

Reales Sitios nº 25 . Madrid, 1970

----- " Tapices en los nuevos salones del Palacio de Oriente". en Reales Sitios nº 16. Madrid, 1968

----- " Los tapices de la Pasión " en Reales Sitios nº 7. Madrid, 1966

----- " Tapices del Patrimonio Nacional. Una serie de la historia de Dido y Eneas " en Reales Sitios . nº 41 . Madrid, 1968

----- " Tapices de una serie de Escipión en la Real Armeria de Madrid" en Reales Sitios nº 37. Madrid, 1973

----- " Los trabajos de Hércules, serie inédita de tapices del Patrimonio Nacional ". en Reales Sitios nº 42 Madrid, 1974

JUNQUERA, P.; HERRERO, C.: Catálogo de tapices del Patrimonio Nacional. Vol. I . Siglo XVI. Madrid, 1986

JUNQUERA, P. ; DIAZ, C.: Catálogo de tapices del Patrimonio Nacional. Vol. II. Siglo XVII. Madrid, 1986

JUNQUERA, P. ; JUNQUERA, J.J. : "Descalzas Reales. Serie de tapices: La Apoteosis de la Eucaristía" en Reales Sitios nº 22. Madrid, 1969

KENDRICK; A. F. : Victoria and Albert Museum. Catalogue of tapestries. Londres, 1934

- KJELLBERG, P.: "La tapisserie gothique sujet de constantes recherches, nouveaux trésors divulgués " en Connaissance des Arts N° 142 1963
- LAFOND, P. : "La tapisserie en Espagne" en Revue de l'Art Ancien et Moderne , 1919
- LAFUENTE FERRARI, E.: " La tapiceria en España" en Cartillas de Artes Industriales. Madrid, 1943
- LAINÉZ, R.: Don Bernardo de Sandoval y Rojas Salamanca, 1985
- LANDA; J.: " La serie de Aquiles en Fuenterrabía. Bellos tapices de Rubens" en Antiquaria n° 80 Madrid, 1991
- LARA, F.: Los tapices del Patrimonio eclesiástico de Córdoba, Córdoba, 1979
- LAURENCIN, Marqués de. : "Tapices de la Corona de España" en Boletín de la Real Academia de la Historia, tomo 42. Madrid, 1903
- Lorraine- Autriche, chef d'oeuvre du Kunsthistorisches Museum de Vienne, Bicentenaire de la Réunion de la Lorraine et du Barrois a la France 1766-1966
- LURCAT; J. : Le travail dans la tapisserie du moyen age. Ginebra
- MADRAZO, F. de : España artística y monumental. Madrid, 1889

- MAHL, E.: "Die Moses folge. der tapisseries sammlung des -
Kunstistorischen Museums in Wien ". en Jarhbuch der Kuns -
tistorischen Sammlungen in Wien. Band 63, 1967
- MALE , E. : El arte religioso. México, 1966
- MALE , E. : L' art religieux de la fin du Moyen Age en France
Paris,1908
- MARILLIER, H. : The tapestries at Hampton Court. Londres,1962
- MARLE; R. van : Iconographie de l' art prophane. Nueva York,
1971
- MARTIN; R. : Los tapices de la Catedral de Zamora. Zamora,1989
- MARTIN GONZALEZ, J.: "Acerca de la tapiceria en España " -
en "Archivo Español de Arte. nº 102, Madrid,1953
- MARTIN-MERY, G. : Tapisseries des maisons royales en Espagne.
Dixhuitième exposition. Catalogue Burdeos,1963
- MELIDA, R.: "Los tapices de Palacio" en La Ilustración española
y americana 1881-2
- MELIDA, R.: "Los tapices de la duquesa de Denia" en Forma. 1907
- MELIDA, R.: " Les tapisseries flamandes en Espagne. Les fables
de Mercure" . en l' Art. s.a
- MENDONCA, M. J.: Inventario de tapeçarias existentes em Museus
e Palacios Nacionais. Lisboa,1983

- MIGEON, G.: Les arts du tissu. Paris, 1929
- MIQUEL, F.: Historia General del Arte. Tapices. Barcelona, 1897
- MIQUEL, F.: Muebles y tapices . Barcelona, 1897
- MONTSERRAT, J. M.: Los tapices de Zaragoza. Exposición celebrada en la Antigua Lonja de la ciudad. Zaragoza, 1917
- MORRIS; E.: The Merton Abbey Arras Tapestries. Londres , 1909
- MORALES, J.L. : Diccionario de iconología y simbología. Madrid
- MULDER- ERKELENS, J.: David en Bathseba tien brusselse wandtapijten Museo de Cluny. Amsterdam, 1972
- MUNTZ, E.: La tapiceria. Madrid, (s.a.)
- MUNTZ; E. : "Tapisseries allegoriques inedites en peu connues" en Monuments Piot tomo IX= 1902
- MUNTZ, E. : Les tapisseries de Raphael au Vatican dans les principaux musees de l'Europe. Paris, 1987
- Museo de tapices del Cabildo Metropolitano de Zaragoza. en el Noticiero. (s.a.)
- Obras maestras de las colecciones del Museo." en Boletin del Museo Nacional de Artes Decorativas" nº 2. 1947
- PALAZUELOS, Vizconde de. : Toledo. Guia Artístico-práctica.- Toledo, 1890

- PARRO, S.R. : Toledo en la mano. Toledo, 1857
- PEREZ, J. : Diccionario de símbolos y mitos. Madrid, 1962
- PEREZ DOLZ, F.: El arte del tapiz y la alfombra en España.
Barcelona, 1952
- PEREZ SEDANO, F. : Datos documentales inéditos para la historia
del arte español. T. I. Madrid, 1919
- PINCHART, A. : Histoire generale de la tapisserie. París, 1880
- PIRENNE, H.: Receuil des documents relatifs a l' historie de
l' industrie drapiere en Flandre. Bruselas, 1906-1929
- PISA, F.: Descripción de la imperial ciudad de Toledo. Toledo,
1974
- PITA, J. M.: Los Tesoros de España desde Altamira a los Reyes
Cátolicos. Lausana, 1967.
- PONZ, A. : Viage de España. Madrid, 1972
- PLOURIN, M.L. : Historia del tapiz en Occidente. Barcelona, -
1955
- PLUTARCO.: Vidas paralelas. Alejandro - Julio César. ,Madrid,
1980
- POORTER, N. de : "The Eucharistic series " en Corpus Rubenianum
Vol. II. 1978
- PSEUDO CALISTENES : Vida y hazañas de Alejandro de Macedonia.
ed. y trad. españolas de C. GARCIA GUAL, Madrid, 1977

- RABANOS, C.: Los tapices en Aragón. Zaragoza, 1978
- RAMOS, G.: "Los tapices y bordados en el renacimiento palentino"
en Jornadas sobre el Renacimiento en la Provincia de Palencia
- REAU, L.: Iconographie de l'Art chrétien. Nueva York, 1983
- REVUELTA, M. dir.: Inventario artístico de Toledo Tomo II La Catedral Primada. Madrid, 1989
- REVUELTA, M. : Museo de Santa Cruz. Toledo. Madrid, 1982
- REVUELTA, M. : Museo de Santa Cruz Toledo. 2 ed. Madrid, 1967
- REVUELTA, M. : Museo de Santa Cruz de Toledo. Sección de Bellas Artes. Ciudad Real, 1987
- Reyes y Mecenas. Los Reyes Católicos y Maximiliano y los inicios DE LA Casa de Austria en España. Madrid, 1992
- RIPA, C. Iconología . Madrid, 1987
- RIVERA, J.F. : Los arzobispos de Toledo desde sus orígenes hasta fines del siglo XI. Toledo, 1973
- ROETHLISBERGER, M.: " The Ulisses tapestries at Harwick Hall "
en Gazette des Beaux Arts - feb. 1972
- ROOS, G. B. : L' Arte dell' arazzo. Milán, 1907
- ROOSES, M.: L' oeuvre de Peter Paul Rubens. Histoire et description. 1886-1892

SALET; F.: David et Betsabé. Paris, 1980

SALET, F.: "La tenture de David du Musée de Cluny au Grand Palais" en Archeologie n° 45. Paris, 1972

SALET, F.: "La teinture du Roi David" en Plaisir de France n° - 396. 1972

SANCHEZ; M.J.: " Los tapices del Museo Arquelógico Nacional" en Boletín del Museo Arqueológico. Tomo I. Madrid, 1983

SANCHEZ CANTON, J.: Libros, tapices y cuadros que coleccionó - Isabel la Católica. Madrid, 1950

SAQUERO, P. ; GONZALEZ, P.: "El castellano como fuente entre Oriente y Occidente. La leyenda de Alejandro Magno". en Cuadernos de Filología Clásica. Tomo XVIII. Madrid, 1983-4

SCHNEEBALG-PERELMAN, S.: " La Dame de la Licorne a été tissée a Bruxelles" en Gazette de Beaux Arts. nov. 1967

----- . : "Un grand tapissier bruxellois Pierre d' Enghien dit Pierre van Aelst " en l' Age d'or de la tapisserie flamande " Bruselas, 1969

----- . : " Histoire de David et Betsabée" en Tapisseries bruxelloises de la pre- Renaissance. Bruselas, 1976

----- . : " Les Neufs Preux et les sept Vertus tapisseries brôdees d' après les cartons de Michel Coxcie et de Vriedeman de Viese " en Bulletin des Musées Royaux d' Art et d' Histoire. Tomo 45 fasc. 6 Bruselas, 1973

SCHNEEBALG- PERELMAN, S. : "Un nouveau regard sur les origines et le developpement de la tapisserie bruxelloise du XIVE - siècle a la pre- Renaissance " en Tapisseries bruxelloises de la pre- Renaissance. Bruselas, 1976

-----.: " Le retuchage dans la tapisserie bruxelloise au les origines de l' edit imperial de 1540". en - Annales de la Societé d' Archeologie de Bruxelles. Tomo I: Bruselas, 1961

----- : " Richesses du Garde Meuble Parisien de François I. Inventaires inédites de 1542 et 1551" en Gazette des Beaux Arts. 1971

----- : " Les sources de l' Histoire de la tapisserie bruxelloise et la tapisserie en tant que source" en Annales de la Societé royale d' archeologie de Bruxelles. Tomo IV. Bruselas, 1966

SCHRADER, J.-L. : David and Bathsheba, ten early sixteenth century tapestries from the Cluny Museum in Paris. Nueva York,

SCHOUTHEETE, G. de "Les tapisseries de la Redemption au Musée du Cinquenaire a Bruxelles et les sources d' inspiration" en Academie royale de Belgique. Bulletin de la Clâsse des Beaux Arts. Tomo XLVIII. Bruselas, 1966

Sevensma, S.: Tapestries. Londres, 1965

- SIERRA, A. : Guia del Museo Parroquial de San Vicente Toledo
Toledo, (s.a.)
- SOUCHAL; G.: Chefs d' oeuvre du Musée de Cluñy. Les tapisseries
medievals. Paris; 1959
- : Masterpieces of tapestry. Catalogue. Nueva York, -
1974
- : " La tenture de David et Bethsabée du Musée de -
Cluny " en Revue du Louvre n° 1,. Paris,1972
- : "La tenture de David et la Bible". en Gazette des
Beaux Arts . 1968
- : " The Triumph of the Seven Virtues. Reconstruc--
tion of a Brussels series" en Acts of the Tapestry Sympo--
sium 1976. San Francisco,1979
- STANDEN, E.: "Some Sixteenth Century Grotesque tapestries" en
Bulletin des Musées Royaux d' Art et d' Histoire. Tomo 45
fasc 6. Bruselas,1973
- STANDEN; E.: "Some sixteenth- century flemish tapestries re-
lated to Rapahel's Workshop:." en Metropolitan Museum -
Journal n° 4,Nueva York, 1971
- STANDEN, E. : Tapestries in The Metropolitan Museum of Art.
Nueva York,
- STEPPE; J.K. ; DELMARCEL, G.: Les tapisseries d' Everard de

- la Marck , prince eveque de Liege ". en Bulletin des Musées
Royaux d' Art et d'Histoire. Tomo 45 fasc. 6 Bruselas,
1973
- STEPPE; J. K.: "Le Triomphe des Vertus sur les Vices" en Tapisse
ries bruxelloises de la pre-Renaissance. Bruselas, 1976
- SZABLOWSKY, J. dir.: Les tapisseries flamandes au chateau du
Wavel a Cracovie. Amberes, 1972
- Tapiçarias flamegas de Museu de Lamega. Lamega, 1966
- Los tapices de la Catedral de Zaragoza" en Anales del Pilar, nº
Zaragoza, 1910
- "Tapices franco flamencos de la Seo de Zaragoza" en Tesoro -
Artístico de España. tomo IV y V. Barcelona, (s.a.)
- Tapisseries bruxelloises de la pré Renaissance. Bruselas, 1976
- Tapisseries gothiques. Catalogue des pieces exposées dans le
Musée des Gobelins. Paris, 1928
- THOMAS, M. El tapiz. Barcelona, 1985
- Thomas, W. G.: A History of tapestry. Londres, 1930
- THOMSON, W.G.: History of tapestry. Londres, 1973
- TORMO, E.: "En las Descalzas Reales de Madrid. Los tapices de
la Apoteosis Eucaristica" en Estudios iconográficos y ar
tísticos. Vol IV. Madrid, 1945

TORMO, E .: Tapestries and carpets from the Palace of the -
Pardo. Nueva York,1917

----- : "Los tapices de los Actos de los Apóstoles " en
Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología. -
Tomo XV. Valladolid,1907

----- : Los tapices de la Archicofradía de la Corte de María
Madrid,1929

----- : Los tapices de la Casa del Rey Nuestro Señor. Ma-
drid,1919

----- : "Los tapices de la Corona y de otras colecciones
españolas." en Boletín de la Sociedad Española de Excursiones
Tomo XIV nº 156. Madrid,1906

----- : "Los tapices góticos de Palacio ". en Boletín del
Seminario de Estudios de Arte y Arqueología . Tomo XIV nº
156. Valladolid, 1906

----- : " Las tapicerías de Palacio del arte de la transi-
ción o primer renacimiento flamenco" . en Boletín del Semi
nario de Estudios de Arte y Arqueología. Tomo XV. Valladolid
1907

TORRA, L.; HOMBRIA,A., DOMINGO, T.: Los tapices de la Seo de
Zaragoza. Zaragoza,1985

TORRALBA, F.: Los tapices de Zaragoza. Zaragoza,1953

TRANCHEFORT, F.R. : Los instrumentos musicales en el mundo.

Madrid,1985

VALENCIA DE DON JUAN, Conde Viudo de.: Armas y tapices de la Corona de España. Discursos leídos ante la Real Academia de la Historia. Madrid,1902

VALENCIA DE DON JUAN, Conde Viudo de.: Tapices de la corona de España. Madrid,1903

VERNET, J.: Historia de la Ciencia Española. Madrid,1975

VIALE, M. : Arazzi e tappeti antichi. Turin, 1951

VIATTE, G.: Catalogue. La seizieme siecle européen Tapisseries. Paris,1965

VIRGILIO : La Eneida . Trad de VICENTE LOPEZ SOTO. Barcelona, 1970

VOSTERS, S. A. : Rubens y España. Estudio artístico-literario sobre la estética del barroco . Madrid, 1990

WAUTER ; A. J. : "Les tapisseries de Bruxelles et leurs marques" en L' Art tomo XXVI. 1881

WAUTER; A. J. : Tapisseries bruxelloises. Essai historique. Bruselas,1878

ZARCO DEL VALLE, R.: Datos documentales inéditos para la Historia de España.

DOCUMENTOS

Para la localización de estos documentos se han consultado los fondos del Archivo de Obra y Fábrica de la catedral de Toledo, correspondientes al libro de la Obra y a los fondos del Sagrario. Se han examinado los pertenecientes al siglo XVI.

Las firmas al pie de cada documento pertenecen al Catálogo del Archivo de Obra y Fábrica publicado por Carmen Torroja, a quien agradecemos todas las facilidades prestadas para la consulta de dicho archivo.

INVENTARIOS

documento n.º1

1503

Quatro paños de tapicería francesa para la semana santa de la istoria de la cruz.

Otros quatro paños franceses de la historia del rey Saul y del rey David y tres paños grandes franceses de astrología que mandó comprar el señor Diego López de Ayala de la almoneda que se hizo en Toledo del marqués de Pliego (esto va en letra posterior, o sea añadido después de 1503).

f. 117

O.F. 1326

documento n.º2

1588

Paños de tapicería

Quatro paños franceses para la semana sancta de la historia de la cruz.

Quatro paños franceses de la historia del rey Saul y del rey David.

Tres Paños franceses grandes de astrología que mandó comprar Diego López de Ayala de la almoneda que se hizo del marqués de Priego.

Otros franceses grandes como los primeros de la historia de Moyses.

Diez paños muy ricos de la historia de Abraham que se compraron del duque de Sesa.

Siete paños muy ricos que se compraron de don Pedro de Ribera que tienen trescientos ochenta y cinco anas son estos paños de rica estofa de seda y lana la historia es de las siete virtudes con historias en cada paño conforme a la virtud que tiene cada uno.

Quatro paños que son una cama, dos cortinas, un cielo y un cobertor que tienen las armas de los Medici que son seis bolas y en lo alto tres flores de lis, en cada bola azul y ay otras armas sobrepuestas de Avalos, Ayalas, Rojas y Guzmanes que tienen ciento y quarenta y quatro anas.

Un paño grande rico de estofa de oro, seda y lana que tiene la historia de la arca quando la metio David en casa de Obededon y murió Ossa por aver tocado al arca costo seiscientos ducados.

Dos reposteros de tapicería que se ponen de la aparador de difuntos que son labrados de tarxa amarilla y negra y por el rueda tiene un friso colorado con unas letras que dizen o mors ero mors tua.

Tres antepuertas de tapicería angostas de lana amarilla y azul con un friso colorado porque aunque dize la visita de su señoría Illma. tan solamente dos y tres y se dexo de registrar la una.

documento n.º3

1641

Inventario del Sagrario desta Sancta Iglesia primada de Toledo.

Paños de tapicería

Número 1 quatro paños viejos de tapicería de la historia de la cruz faltan en esta visita.

Número 2 otros quatro paños viejos de la historia de los Reyes Saul y David.

Faltan en esta visita.

Número três, tres paños viejos de astrología que uno dellos es historia de la muerte.

Número 4 dos paños viejos de la historia de Moyses.

Faltan en esta visita.

Número 5 diez paños ricos de la Historia de Abraham que se compraron del duque de Sesa.

Número 6 siete paños ricos que se compraron de don Pedro de Rivera de la historia de las siete virtudes que tiene trescientas y ochenta y cinco anas.

Número 7 quatro paños que son dos cortinas, un cielo y un cobertor que sobre las armas de los Medicis tienen sobrepuestas armas de Dabalos, Ayalas, Rojas y Guzmanes y aora están sin las dichas sobrepuestas sólo con las de Medicis y sobre cada escudo dellas ay una ave con un letrero de letras francesas en el pico que dicen Toujour mieux, tienen ciento y quarenta y quatro anas.

Añadido a este ynventario.

Número 1 nueve paños de Historia de San Pablo con rrotulos de letras grandes latinas en las cenefas de arriva tienen seis anas de caída.

f. 193 v.

O.F. sin número

COMPRAS

documento n.º 4

1529, 14 de abril.

En XIII días de abril de mill e quinientos y veynte e nueve anos di çedula que diesen Alonso Alvares camarero del señor marques de Priego setenta e ocho mill e ochocientos e setenta e çinco mrs y medio que montaron las dozientas e diez e nueve anas que tovieron los tres paños de la astrología que se compraron del dicho Alonso Alvarez a trezientos e catorze mrs y medio cada una ana.

f. 52

O.F. 823

documento n.º 5

1563, 5 de noviembre.

En cinco días del mes de noviembre de 1563 años di çedula que diesen a Alonso Vazques veynte mill y seyscientos y setenta y dos mvds los quales son de LXXVII anas de tapicería a ocho reales cada ana los quales se compraron para colgar en el aposento debajo del cabildo donde se junta el obrero y visitadores para tomar cuentas y atender en los negocios tocantes al bien de la hazienda de la obra.

f. 118 v.

O.F. 858

documento n.º 6

1574, 9 de marzo.

En nueve días de março de 1574 di çedula que diesen al

Sr. Don Pedro de Ribera vecino de toledo o a quién su poder oviese diez mill y setecientos y ochenta reales que valen trescientas y setenta y seis mill y quinientas y veinte maravedies que se libran y los a de aver de siete paños de tapicería antigua que tienen trecientas y ochenta y cinco anas que del se compraron para esta santa iglesia a precio cada ana de veinte y ocho reales los quales se entregaron del sagrario de esta santa iglesia.

f. 138

O.F. 868

documento n.º7

1578, 9 de mayo.

En nueve de mayo de mill e quinientos y setenta y ocho años di cedula que diesen al señor don Rodrigo de Avalos canónigo de la santa iglesia de Toledo ochenta y seis mill y setecientos maravedís que se livran y lo ovo de aver por ciento y quarenta y quatro anas y media de tapiçeria que dio para el servicio del Sagrario de desta santa iglesia de a seiscientos maravedies cada una ana de la dicha tapiçeria como se declara de la dicha tasación que esta con esta librança.

f. 142

O.F. 877

documento n.º8

1610, 29 de mayo.

Este día se le entrego un paño de tapicería viejo que se compro del alferez Herrera de la historia de Sanson con cinquenta e siete anas costo 11.628 maravedís.

f. 125

Alonso de Ortigal

O.F. 1.330

documento n.º9

1619, 16 de marzo.

En 16 de marco de 1619 se entregaron al dicho Pedro Martines de Torres sacristan mayor del sagrario los nueve paños de tapicería de la historia de San Pablo que se compro de la almoneda del Illmo. Cardenal Don Bernardo de Sandoval y Rojas arçobispo de... que este en gloria contienen quinientas y quarenta y siete anas y media como consto de la fe de Domingo de Roças tapicero vecino estante en Madrid, vino esta tapiçería en caxas toscas que no serviran.

f. 126

Pedro Martínez de Torres

O.F. 1.330

REPARACIONES Y OTROS CONCEPTOS

documento n.º10

1508, 11 de febrero.

En este día pago a Jeronimo mantero dos mill e dozientos e cinquenta maravedís que le mando dar por que adoba los ocho paños franceses que se cuelgan en la claostra e repararlos de las roturas que tienen.

O.F. 802

documento n.º11

1508, 15 de febrero.

En quinze dias de mes de febrero paga el dicho receptor

pagense de la obra por que syrven en el monumento en las fiestas que se cuelgan en la claostra.

f. 109 v.

O.F. 809

documento n.º15

1519

Adobar paños.

En este dicho día di un libramento para el jurado Hernán Vázquez que de a Martin de Peñafiel mantero mill y ciento e tres maravedis que a de aver por que adobo los dos paños del sagrario con vara y media de angeo que puso a ciertas sortyjas lo cual ygualaron con el... en mi presencia.

f. 76 v.

O.F. 813

documento n.º16

1521, 23 de marzo.

En veinte y tres de março dio çedula santa cruz fyrmada de Diego López que diesen a Gil de Aragon e a Martín de Peñafiel mill e quinientos maravedis los quales son porque adoban syete paños que estaban cortados y rasgados dende el día de nuestra señora la candelaria que se colgaron en la claostra.

f. 54

O.F. 815

documento n.º17

1522, 27 de mayo.

Adobar tres paños franceses.

al claverero mill e ochocientos e seys maravedís que avia de pagar en esta manera... que pago a Pedro de Toledo lencero por quatorze varas de brite a XXI la vara para envolver los paños franceses.

f. 122

O.F. 802

documento n.º 12

1509, 31 de enero.

En treynta e un días de enero de quinientos e cinco annos pago el claverero dos mill e quatroçientos e cinco maravedís que gasto de la manera siguiente...

por adobar un paño frances Gil de Aragon que lo adobo.

f. 114 v.

O.F. 803

documento n.º 13

1510, 4 de marzo.

En quatro días de março pago a gil de Aragon dozientos e setenta e dos mrs. por adobar un paño frances de los que se ponen en la claostra que estava roto y cortado.

f. 110 v.

O.F. 804

documento n.º 14

1515, 6 de septiembre.

Adobar los paños franceses de la capilla de San Santiago. E en seys de septyembre pago a Geronimo de Pyña mantero mill e ciento e veynte e cinco mrs. por adovar los paños franceses de la capilla de santiago e

En XXVII de mayo di çedula que diese e pagase a Gil de Aragon un ducado porque adoba tres paños de los del monumento.

f. 113 v.

O.F. 816

documento n.º18

1524, 15 de enero.

A quince de enero di çedula para el jurado que diese a Juan de Villaseca claverero dos mill maravedis de que a de dar cuenta. Por cinco varas y media de angeo para adobar dos paños franceses en XXX maravedies la vara.

f. 120 v.

O.F. 818

documento n.º19

1527, 10 de marzo.

A diez de março di çedula que diesen a Gil de Aragon mantero myll e ochocientos e cinco maravedis por adobar el adobo que fue menester los diez paños franceses que tiene la yglesia los quales abyno Alonso Medina con el dicho Gil de Aragon.

f. 105

O.F. 821

documento n.º20

1532, 6 de febrero.

A seys días de hebrero di cedula a Juan de Villaseca claverero dos myll maravedis para gastar por menudo de los que e de dar cuenta... Por costa de adobar los

paños franceses... 790.

f. 88

O.F. 826

documento n.º 21

1532, 21 de agosto.

Veynte e un días de agosto de MDXXXII años di cedula para que C.º Hurtado diese a Juan de Villaseca clavero dos myll maravedis para gastar por menudo de que a de dar cuenta...

Por entrar al sagrario los brocados y la cama y los paños franceses que se avían llevado a Alcala.

f. 92 v.

O.F. 826

documento n.º 22

1542, 1 de agosto.

En primero día del mes de agosto del dicho año di cedula que diesen a Francisco de Aragon tapicero seys mill e trescientos e setenta e cinco maravedis los quales hubo de aber de treinta e siete días quel y un oficial se ocupo en aderezar los treze paños de figuras del monumento que se avino con el por día con que pusiese la lana y cada cosa que fuese menester en el adobo a cinco reales que son ciento e cincuenta e cinco reales y el ilo azul y negro y blanco dos reales y medio que montan los dichos maravedis.

f. 87

O.F. 863

documento n.º 23

1547, 6 de febrero.

En VI de febrero de 1547 años di cedula quel dicho receptor diese a Diego Alberto tapicero setecientos y cinquenta maravedis los quales se le dan para cuenta y parte de pago de lo que monta el adovio que hace en los tapices que tiene la obra.

f. 129

O.F. 841

documento n.º24

1547, 6 de marzo.

En VI de março de 1547 di cedula que diesen a Alberto Tapicero dos mill y quatrocientos y treinta y siete marvedis que le an sido librados por una partida antes desta se le acaba de pagar los ocho ducados y medio con que fue concertado el adovio y coser la guarnizion de dichos tapices de la obra.

f. 129

O.F. 841

documento n.º25

1547, 20 de marzo.

En veinte de março de 1547 años di cedula que diese Alvaro de Madrid lencero siete mill y quatrocientos veinte hocho maravedís los quales hubo de aver de treszientos y nueve varas de lienço de angeo en que se guarnecieron los dies tapizes de la obra a precio cada vara de veinte e quatro maravedis que suman los dichos siete mill y quatrocientos y veinte e ocho maravedis.

f. 89v.

O.F. 841

documento n.º26

1547, 7 de abril.

En VII de abril de 1547 años di cedula que diesen a Diego Alberto tapizero ochocientos y diez y seis maravedis los quales hubo de aver de aderezar y guarnezer a dos tapices de los de la obra de mas de los otros ocho que adobo declarado en la partida antedicha.

f. 129

O.F. 841

documento n.º27

1554, 5 de junio.

A cinco días del mes de junio de mill y quinientos y cinquenta y quatro di cedula que diesen a maestre Diego tapicero dos mill y quarenta maravedis los quales hubo de aver de sesenta y ocho onzas de seda basta que gasto en los tapices de la iglesia que costo precio cada onza de treinta maravedis que suman los dichos maravedis en las furdiebres de lo que tenían roto porque el trabajo de su persona se pago en la copia de oficiales y peones.

f. 148

O.F. 849

documento n.º28

1554, 5 de junio.

Seda para adobar los tapices a maestre Diego.

En cinco días del mes de junio de mill y quinientos y cinquenta y quatro años di cedula que diesen a maestre Diego tapicero dos myll y quarenta maravedies los quales

hubo de aver de sesenta y cinco onzas de seda basta que gasto en los tapices de la yglesia que costo a precio cada onza de quynientos maravedis.

f. 148 v.

O.F. 849

documento n.º29

1557, 11 de febrero.

En onze días del mes de hebrero de 1557 años di cedula que diesen a maestre Diego tapicero tres mill y setecientos y cinquenta maravedis los quales para en quenta de guarnecer y reparar las alfombras y paños de tapicería del Sagrario y son de mas de otros tres mill y setecientos y cinquenta maravedis que le an sido librados para esta partida antes desta por lo susodicho.

f. 142 v.

O.F. 852

documento n.º30

1557, 1 de marzo.

En primero del mes de março de 1557 di cedula que diesen a maestre Diego tapicero tres mill y setecientos y cinquenta maravedis los quales se le dan por el reparo de las tapicerías y alfombras que guarnece para el Sagrario y son de mas de tres mill setecientos cinquenta maravedis que le an sido librados e pagados de dos partidas la una con el libro de 1556 y la otra partida en este libro.

f. 143

O.F. 852

documento n.º31

1564, 16 de marzo.

A diez y seys días del mes de março de 1564 años di cedula que diesen a Bartolomé Hernández criado de esta santa iglesia seys mill maravedis los quales se le dan attento a lo mucho y bien que a servido e que a mucho tiempo que tiene a su cargo la tapicería y la limpia sin averle por ello dado cosa alguna lo qual mando darselos el obrero attento lo susodicho.

f. 120

O.F. 859

documento n.º32

1570, 3 de julio.

En tres de julio de 1570 años di cedula que diessen a Juan Gudiel de Talavera nueve myll maravedis que le pertenescieron de aderezar veynte y dos paños de tapicería que estaban maltratados.

f. 126

O.F. 865

documento n.º33

1572, 23 de junio.

En veinte y tres de junio del dicho año di cedula que diesen a Joan Pablo Sereno tres mil y quatrocientos maravedis del porte de unos paños muy ricos que truxo de Madrid desta sancta iglesia para que los comprase y por no ser a proposito de la iglesia que no se compraron.

f. 130 v.

O.F. 867

documento n.º34

1573.

A de aver Juan Gudiel de Talavera tapicero del salario en cada un año seis mill maravedis librados por tercios. Pagas.

Tercio último en ocho de enero de 1573 años di cedula por nomina que diesen a Juan Gudiel tapicero desta sancta iglesia mill y ciento y honze maravedis y medio que le pertenescieron del salario del tercio último del año pasado de 1572 desde que fue probeydo.

f. 132

O.F. 868

documento n.º35

1573, 22 de agosto.

En veinte y dos de agosto de 1573 años de cedula que diesen a Juan Gudiel de Talavera tapicero trece mill y seiscientos maravedis que los uvo da aver del reparo general que ha hecho en todos los paños de tapicería desta santa iglesia que fue moderado en este precio.

f. 137

O.F. 868

documento n.º36

1574

Tapicero

A de aver Joan Gudiel de Talavera tapicero seis mill maravedis de salario cada año librado por los tercios del año.

Pagas.

Primer tercio en quince de mayo de mill y quinientos y setenta y quatro años di cedula por nomina que diesen a Joan Gudiel tapicero mill y ciento once maravedís que le pertenescieron de su salario el tercio primero deste presente año digo dos mill maravedis.

f. 120

O.F. 870

documento n.º37

1575.

Tapicero

A de aver Joan Gudiel de Talavera tapicero seis mill maravedis de salario en cada un año librados por los tercios del año.

pagas.

Tercio primero en quince de mayo de mill y quinientos y setenta y cinco años di cedula por nomina que diesen a Joan Gudiel de Talavera tapicero dos mil maravedís que le pertenescieron de su salario el tercio primero deste presente año.

Tercio segundo en quince de septiembre del dicho año di cedula por nomina que diesen a Joan Gudiel dos mill maravedis que le pertenescieron de su salario el tercio segundo deste presente año.

Tercio último en quince de enero de mill y quinientos y setenta y seis años di cedula por nómina que diesen a Joan Gudiel dos mill maravedis que le pertenescieron de su salario el tercio último del año pasado de quinientos y setenta y cinco.

f. 138

O.F. 872

documento n.º38

1576

Tapicero

A de aver Joan Gudiel de Talavera tapicero seis mill maravedis de salario en cada año librado por los tercios del año.

Pagas.

Tercio primero en quince de mayo de mill y quinientos y setenta y seis años di cedula por nomina que diesen a Joan Gudiel de Talavera tapicero dos mill maravedis que le pertenescieron de su salario el tercio primero deste presente año.

Tercio segundo en quince de septiembre del dicho año di cedula por nomina que diesen a Joan Gudiel dos mill maravedis que le pertenescieron de su salario el tercio segundo deste presente año.

Tercio último en quince de enero de mill y quinientos y setenta y siete años de cedula por nomina que diesen a Joan Gudiel dos mill maravedis que le pertenescieron de su salario el tercio último del año pasado de quinientos y setenta y seis años.

f. 136

O.F. 874

documento n.º39

1577

Tapicero

A de aver Joan Gudiel de Talavera tapicero seis mill maravedis de salario en cada un año librados por tercios del año.

Pagas.

Tercio primero en quince de mayo de mill y quinientos y setenta y siete años di cedula por nomina que diesen a Joan Gudiel dos mill maravedis que le pertenescieron de su salario el tercio segundo deste presente año.

Tercio último en quince de enero de mill y quinientos y setenta y ocho años di cedula por nomina que diesen a Joan Gudiel dos mill maravedis que le pertenescieron de su salario el tercio último del año pasado de mill y quinientos y setenta y siete años.

f. 134

O.F. 875

documento n.º40

1578

Tapicero a de aver Joan Gudiel de Talavera seis mill maravedis que le pertenescieron de salario en cada un año librados por los tercios del año.

Pagas.

Tercio primero en quince de mayo de mill y quinientos y setenta y ocho años di cedula por nomina que diesen a Joan Gudiel dos mill maravedis que le pertenescieron de su salario el tercio primero deste presente año.

Tercio segundo en quince de septiembre del dicho año di cedula por nomina que diesen a Joan Gudiel dos mill maravedis que le pertenescieron de su salario en tercio segundo deste presente año.

Tercio último en quince de enero de mill y quinientos y setenta y nueve años di cedula que diesen a Joan Gudiel dos mill maravedis que le pertenescieron del su salario el tercio último del año pasado de quinientos y setenta y ocho años.

f. 132

O.F. 877

documento n.º 41

1578, 18 de diciembre.

En dieciocho de diciembre de mill y quinientos y setenta y ocho años di cedula que diesen a Joan Gudiel de Talavera tapicero de la santa iglesia once mil maravedis con los quales y con quince mill maravedis que tienen recibidos quedó acabado de pagar todo el reparo y adovio que hizo de los siete paños viejos de tapiceria que están en el Sagrario desta santa iglesia de los cuales dichos maravedis se tasó todo el dicho reparo como parescera en el reverso de la librança.

f. 138 v.

O.F. 877

documento n.º 42

1579

Tapicero

A de aver Joan Gudiel de Talavera tapicero seis mill maravedis de salario en cada año librado por los tercios del año.

Pagas.

Tercio primero en quince de mayo de mill y quinientos y setenta y nueve años di cedula por nomina que diesen a Joan Gudiel de Talavera tapicero dos mill maravedis que le pertenescieron de su salario el tercio primero deste presente año.

Tercio segundo en quince de septiembre del dicho año di cedula por nomina que diesen a Joan Gudiel dos mill maravedis que le pertenescieron de su salario el tercio segundo deste presente año.

Tercio último en quince de enero de mill quinientos y ochenta años di cedula por nomina que diesen a Joan Gudiel de Talavera dos mill maravedis que le pertenescieron de su salario el tercio último del año pasado de quinientos setenta y nueve años.

f. 119

O.F. 878

documento n.º 43

1582

Tapicero

A de aver Joan Gudiel tapicero seis mill maravedis de salario en cada un año librado por los tercios del año.

Pagas.

Tercio primero en quince de mayo de mill y quinientos y ochenta y dos años di cedula por nomina que diesen a Joan Gudiel dos mill maravedis que le pertenescieron de su salario el tercio primero deste presente año.

Tercio segundo en quince de septiembre de dicho año di cedula por nomina que diesen a Joan Gudiel dos mill maravedis que le pertenescieron de su salario el tercio segundo deste presente año.

Tercio último en quince de enero de mill y quinientos y ochenta y tres años di cedula por nomina que diesen a Joan Gudiel dos mil maravedis que le pertenescieron de su salario el tercio ultimo del año pasado de quinientos y ochenta y dos fasta dieciocho de octubre que murio.

f.121

O.F. 881

documento n.º 44

1582, 17 de febrero.

En diecisiete de febrero de mill y quinientos y ochenta y dos di cedula que diesen a Joan Gudiel de Talavera tapicero diez mill y doscientos maravedis que se libran a buena cuenta de la que a de aver por reparar la tapiceria del sagrario desta santa yglesia.

f. 127

O.F. 881

documento n.º45

1583, 18 de enero.

En 18 de enero de mill y quinientos y ochenta y tres di cedula que diesen a Diego del Castillo tapicero seis mill y ochocientos maravedis que se le libran en buena cuenta de lo que oviese de aver por reparar limpiar y realçar de colores la tapiceria de la Historia de Abraham.

f. 122

O.F. 883

documento n.º46

1583, 6 de febrero.

En 6 de febrero de mil y quinientos y ochenta y tres años di cedula que diesen a diego del Castillo tapicero diecisiete mill maravedis que se le libran a buena cuenta de lo que oviese de aver por reparar limpiar y realçar de colores la tapicería de la Historia de abraham.

f. 122

O.F. 883

documento n.º47

1583, 20 de febrero.

En veinte de febrero de mill y quinientos y ochenta y tres años di cedula que diesen a Diego del Castillo tapicero trece mill y seiscientos maravedis que se le libran a buena cuenta de lo que a de aver por limpiar, reparar y realçar de color la tapicería de la Historia de abraham que son en esta santa yglesia.

f. 122 v.

O.F. 883

documento n.º48

1583, 4 de marzo.

En cuatro de março de mill y quinientos y ochenta y tres años di cedula que diesen a Diego del Castillo tapicero seis mill y ocho cientos reales que ovo de aver por limpiar, reparar y realzar de color los paños de tapicería de la Historia de Abraham.

f. 122 v.

O.F. 883

documento n.º49

1583, 8 de abril.

En ocho de abril de mill y quinientos y ochenta y tres años di cedula que diesen a Xristobal Sánchez tapicero ocho mill maravedis que se le libran por el reparo de diecisiete paños de tapicería que son en el sagrario de la santa yglesia de los viexos que recosió y afforró y echó reatas que están muy mal tratados como parece en el memorial que está con esta libranza.

O.F. 883

documento n.º50

1585, 16 de abril.

En dieciseis de abril de mill y quinientos y ochenta y cinco años di cedula que diesen a Xristobal Sánchez tapicero quenta de cinco mill y cien maravedis que tiene recibidos a buena quenta por quatro libranças las dos en el año 1583 y las otras dos en este queda acavado de pagar todo el reparo que fizo y dio color los quatro paños viejos de la Historia de Santa Elena que con el se fizo que fue de pintar de color cada una con a tres cuartillos que fueron por todas quinientas y noventa y dos más las de los siete paños y lo demás por reparo como se declara en la memoria que está con esta librança.

f. 115

O.F. 883

documento n.º51

1594, 7 de septiembre.

En el dicho día se libró a Luis de Toledo lencero ochenta reales por quarenta varas de angeo para cubierta de los paños de abraham que se dio prestado a Avila.

f. 134

O.F. 887

documento n.º52

1594, 17 de septiembre.

En diez y siete de septiembre del dicho año se libró a hernando de la Torre trexientos y setenta y ocho reales

por el alquiler de siete machos que se llevaron a Avila en que fue la tapicería y otras cosas que se prestaron para la traslación de Sant Segundo.

f. 134 v.

O.F. 897

Para la localización de los siguientes documentos se han consultado los fondos del Archivo y Biblioteca Capitulares de la Catedral de Toledo correspondientes a los actos capitulares e inventarios.

INVENTARIOS

documento n.º 53

1792

Número 1 quatro paños viejos de tapicería de la historia de la cruz los quales refiere el inventario faltaban en la visita anterior y en ésta se advierte lo mismo.

Número 2 otros quatro paños viejos de la historia de los Reyes Saul y David que faltaron y faltan aora como los antecedentes.

Número 3 de los tres paños viejos de la Astrología existen dos, que en el uno está la historia de la muerte y en el otro los signos del zodiaco y están bastante viejos, de nueve baras y tres quartos de ancho, y quatro baras y tres quartos de caida.

Número 4 dos paños viejos de la historia de Moyses que otro inventario refiere haber faltado en la visita anterior y aora sucede lo mismo.

Número 5 diez paños ricos de la historia de Abraham que se compraron del duque de Sesa.

Número 6 de los siete paños ricos que expresa otro

inventario haberse comprado de Rivera, que tienen la historia de las siete virtudes con trescientas ochenta y cinco anas, falta uno.

Número 7 de los quatro paños que asimismo se refieren en este numero que tenían las armas de Médicis y sobre cada una escudo con letrero de letras francesas, que tenían ciento quarenta y quatro anas, solo ha quedado uno que tiene el ave y letrero que dice *Toujour mieux*.

Número 8 un paño grande muy rico labrado de oro, seda y lana con la historia del Testamento viejo cuya arca llevo David a casa de Obededon, el que según refiere dho inventario costo seiscientos ducados.

Número 9 de los dos reposteros para el aparador de los difuntos de lana amarilla y negra con letras que dicen *o mors ero mors tua* y refiere dho inventario a este numero, solo ha quedado uno, que sirve cuando hay exêquias con el paño que se nota al numero veinte y siete titulo de paño de difuntos.

Número 10 dos antepuertas de lana amarilla y azul con friso colorado que la una seria en la Capilla de los Sres Canonigos, y la otra estaba muy vieja, como lo refiere dho inventario, se advierte faltan en esta visita.

Añadido a la visita anterior.

Número 11 de los nueve paños de la historia de Sn Pablo que están citados en dho inventario con rótulos de letras grandes latinas solo han quedado siete, que con las zaneas de arriba tienen seis anas de caida.

Número 12 un paño de Bruselas con zaneas angostas y ocho círculos, en cada uno un pájaro, que tenia seis anas de caida falta en esta visita.

Añadido a esta visita.

Número 1 doce paños de tapicería que donó a esta Sta

Primada Iglesia el Emmo Sr. Cardenal Portocarrero en los años de mil setecientos y uno y mil setecientos y dos que contaria el primero de Melchêsedech ofreciendo el pan y el vino, el 2º la Fe, el 3º un sacrificio de los gentiles impedido o interrumpido, el 4º el triunfo de la Iglesia, el 5º el Amor Divino, el 6º los Doctores de la Iglesia, el 7º Sn Eugenio bautizando, el 8º Sn Eladio dando limosna, el 9º Sn Eugenio tercero enseñando el canto melódico, el 10º Sn Eugenio disputando con los hereges, el 11º Sn Julián escribiendo y el 12º Sn Eulogio en habito clerical escribiendo el memorial de los martires, tiene cada uno cinco baras y media de caida y ocho y media de ancho.

Número 2 ocho paños en que se representa la historia de Moyses, que miden trece pies y medio cada uno de caida y de ancho desde once pies y medio el que menos hasta diez y nueve pies y medio el que mas, los quales se compraron en Madrid y entregaron en el Sagrario en treinta y uno de enero de mil setecientos ochenta y siete.

Número 3 otros ocho paños de tapicería, que contienen la historia de David y Salomón y tienen de caida catorce pies y medio y de ancho desde catorce hasta veinte y tres pies, los que igualmente se compraron juntos con los del numero segundo antecedente.

Número 4 ocho paños de catorce pies y medio de caida cada uno y de doce hasta veinte y uno de ancho los quales son de historia Profana y los donó a esta Sta Iglesia nuestro Emmo Prelado actual Cardenal de Lorenzana quando mando comprar las dos tapicerias que comprehenden los dos numeros antecedentes.

Número 5 otros seis paños de tapiceria de la historia de Amán y Mardoqueo cada uno tiene once pies de caida y de

largo, quatro a doce pies, otro trece pies y medio y otro diez y seis pies y medio los quales se compraron en esta ciudad a nueve de mayo del año proximo pasado de mil setecientos noventa y uno.

Número 6 seis paños de historia profana, de los quales tiene cada uno quatro baras de caida y todos seis miden veinte baras menos tercio de largo, los que igualmente se han comprado en esta dha ciudad en cinco de junio de este presente año.

Número 7 otros seis paños de paisés y arboledas cada uno de quatro baras de caida y entre todos veinte y una baras de largo los que se compraron junto con los del numero antecedente.

Número 8 otros quatro paños de historias de virtudes y vicios que miden cinco baras de caida y seis escasas de ancho los quales estan viejos y maltratados.

Tomado del Inventario de las reliquias y alhajas del Sagrario de esta Santa Primada Iglesia hecho por el Emmo Sr Don Franco. Antonio de Lorenzana Cardenal y Arzobispo de ella en la visita que principio el dia 20 de junio del año 1790.

f. 264v al 267v

A.C. sin número

DONACIONES

documento n.º54

Actas Capitulares de julio 1699 a agosto 1702
Lunes 31 de henero de 1701

Juntos capitularmente los Sres Dean y Cabildo mientras sexto, el Sr D. Juan Román Thesorero dió quenta de aver remitido su Ema una colgadura de seis paños de Bruselas que su historia parece ser el Triunfo de la Iglesia que

dedica y ofrece su Ema para el culto y servicio de esta su Sta Iglesia, para que se cuelgue en el Claustro de ella el día de la purificación de Ntra Sra y para el adorno de la nave en que se hace y forma el monumento y acordaron se encargue al Sr Obrero maior cuide de que se execute la voluntad de su Ema y que no se ponga la dha colgadura en la calle para excusar se maltrate y menoscabe con las aguas sol y aires y que se escriba con toda estimación dando las gracias a su Ema por su gran zelo y desvelo en atender a esta su Sta Iglesia con tan repetidas y frecuentes demostraciones de favores.

f. 223v

A.C. 47

documento n.º 55

Sabado 10 de junio de 1702

En este dho día el Sr Obrero Mayor dio cuenta de haber enviado el Emmo Sr Cardenal Arzobispo nro Prelado una colgadura de seis paños de Bruselas que contienen la historia de los seis Santos Arzobispos de Toledo correspondientes a los otros seis paños que su Ema remitió el año pasado de 1701 y dedica y ofrece al culto y servicio de esta Santa Iglesia, para que unos y otros se cuelguen y sirvan en la fiesta de la Purificación de Ntra Señora y en la Semana Santa para el adorno de la nave en que se hace y forma el monumento y para la procesión del Corpus y demas fiestas que se ofrezcan en esta Santa Iglesia, y acordaron se cumpla en todo la voluntad de su Ema y que se le escriba y den las gracias con toda estimación y vencimiento por el santo zelo con que tan frecuentemente enriqueze a esta Santa Iglesia y atiende a su mayor culto.

f. 371

A.C. 47

LISTA DE ILUSTRACIONES

LISTA DE ILUSTRACIONES

- IV. 1. TAPÍZ DE LOS ASTROLABIOS
FOTO IV. 1. CONJUNTO
FOTO IV. 1. a. b. c. DETALLES
- V. TAPÍZ DEL PADRENUESTRO
FOTO V. CONJUNTO
FOTOS V. 1 A 12, DETALLES
- VI. 1. ENTRADA DEL ARCA DE LA ALIANZA EN JERUSALÉN
FOT VI. 1. CONJUNTO
FOTOS VI. 1. a. b. c. d. e, DETALLES
- VII. 1. TRIUNFO DE LA CARIDAD
FOTO VII. 1. CONJUNTO
FOTOS VII. 1. a Y b, DETALLES
- VII. 2. TRIUNFO DE LA FORTALEZA
FOTO VII. 2. conjunto
FOTOS VII. 2. a Y b, DETALLES
- VIII. TAPÍZ DEL NACIMIENTO
FOTO VIII. 1. CONJUNTO
- IX. 1. DIOS MANDA A ABRAHÁM SALIR DE SU PAÍS
FOTO IX. 1. CONJUNTO
- IX. 2. SARA RAPTADA POR LOS EGÍPCIOS
FOTO IX. 2. CONJUNTO
- IX. 3. SACRIFICIO DE MELQUISEDEC
FOTO IX. 3. CONJUNTO
- IX. 4. ANUNCIO DE LA MATERNIDAD DE SARA
FOTO IX. 4. CONJUNTO

- IX. 5. SACRIFICIO DE ISAAC
FOTO IX. 5. CONJUNTO
- IX. 6. JURAMENTO DE ELIECER
FOTO IX. 6. CONJUNTO
- IX. 7. ENCUENTRO DE ELIECER Y REBECA
FOTO IX. 7. CONJUNTO
- IX. 8. ENTIERRO DE SARA
FOTO IX. 8. CONJUNTO

- X. 1. MARTIRIO DE SAN ESTÉBAN
FOTO X. 1. CONJUNTO
- X. 2. CONVERSIÓN DE SAN PABLO
FOTO X. 2. CONJUNTO
- X. 3. SACRIFICIO A LOS FALSOS DIOSES
FOTO X. 3. CONJUNTO
- X. 4. PREDICACIÓN DE SAN PABLO
FOTO X. 4. CONJUNTO
- X. 5. PRISIÓN DE SAN PABLO
FOTO X. 5. CONJUNTO
- X. 6. NAUFRAGIO DE SAN PABLO
FOTO X. 6. CONJUNTO

- XI. 1. HISTORIA DE ULISES
FOTO XI. 1. CONJUNTO
- XI. 2. TAPÍZ DEL VENCEDOR
FOTO XI. 2. CONJUNTO
- XI. 3. HISTORIA DE BETSABÉ
FOTO XI. 3. CONJUNTO
- XI. 4. HISTORIA DE JACOB ?
- XI. 5. HISTORIA DE ESTHER ?
FOTO XI. 5. CONJUNTO

- XII. 1. MOISÉS Y AARÓN ANTE EL FARAÓN
FOTO XII. 1. CONJUNTO
- XII. 2. LOS ISRAELITAS RECOGEN LOS TESOROS DE LOS
EGÍPCIOS
FOTO XII. 2. CONJUNTO
- XII. 3. EL PASO DEL MAR ROJO
FOTO XII. 3. CONJUNTO
- XII. 4. LA RECOGIDA DEL MANÁ
FOTO XII. 4. CONJUNTO
- XII. 5. MOISÉS EN EL SINAI
FOTO XII. 5. CONJUNTO
- XII. 6. LOS ISRAELITAS ADORAN AL BECERRO DE ORO
FOTO XII. 6. CONJUNTO
- XII. 7. LOS ISRAELITAS ATACADOS POR LAS SERPIENTES
FOTO XII. 7. CONJUNTO
-
- XIII. 1. TAPÍZ CON JARDÍN
FOTO XIII. 1. CONJUNTO
- XIII. 2. TAPÍZ DE VERDURAS
FOTO XIII. 2. CONJUNTO
- XIII. 3. TAPÍZ DE VERDURAS
FOTO XIII. 3. CONJUNTO
- XIII. 4. TAPÍZ DE VERDURAS
FOTO XIII. 4. CONJUNTO
-
- XIV. 1. VENUS Y ENÉAS
FOTO XIV. 1. CONJUNTO
- XIV. 2. ENÉAS ANTE DIDO
FOTO XIV. 2. CONJUNTO
- XIV. 3. EL BANQUETE
FOTO XIV. 3. CONJUNTO
- XIV. 4. DIDO Y ANA
FOTO XIV. 4. CONJUNTO

XIV. 5. JUNO Y VENUS EN LAS NUBES

FOTO XIV. 5 . CONJUNTO

XIV. 6. MERCURIO Y ENÉAS

FOTO XIV. 6. CONJUNTO

XIV. 7. MUERTE DE DIDO

FOTO XIV. 7. CONJUNTO

XV. 1. ALEJANDRO SALVADO DE LAS AGUAS DEL RÍO CYDNUS

FOTO XV. 1. CONJUNTO

XV. 2. ALEJANDRO HERIDO EN LA BATALLA DE ISSUS

XV. 2. CONJUNTO

XV. 3. ALEJANDRO RECIBIENDO LA RENDICIÓN DE UNA CIUDAD

FOTO XV. 3. CONJUNTO

XV. 4. ALEJANDRO Y LA MUJER DE SPITAMENES

FOTO XV. 4. CONJUNTO

XV. 5. ALEJANDRO ARMADO Y ADORADO COMO UN DIOS

FOTO XV. 5. CONJUNTO

XV. 6. ALEJANDRO MATANDO AL LEÓN

FOTO XV. 6. CONJUNTO

XVI. 1. ABIGAIL APLACA LA IRA DE DAVID

FOTO XVI. 1. CONJUNTO

XVI. 2. DAVID ES CORONADO REY

FOTO XVI. 2. CONJUNTO

XVI. 3. SALOMÓN ES NOMBRADO REY POR ORDEN DE DAVID

FOTO XVI. 3. CONJUNTO

XVII. 1. SALOMÓN ES UNGIDO REY POR SADOE

FOTO XVII. 1. CONJUNTO

XVII. 2. EL JUICIO DE SALOMÓN

FOTO XVII. 2. CONJUNTO

XVII. 3. ENTRADA DEL ARCA DE LA ALIANZA EN EL TEMPLO DE
JERUSALÉM

- FOTO XVII. 3. CONJUNTO
- XVII. 4. SALOMÓN BENDICE AL PÚEBLO
FOTO XVII. 4. CONJUNTO
- XVII. 5. APARICIÓN DE DIOS A SALOMÓN
FOTO XVII. 5. CONJUNTO
- XVII. 6. SALOMÓN Y LA REINA DE SABA
FOTO XVII. 6. CONJUNTO
- XVII. 7. IDOLATRÍA DE SALOMÓN
FOTO XVII. 7. CONJUNTO
- XVIII. 1. LA ASAMBLEA DE LAS ARTES
FOTO XVIII. 1. CONJUNTO
- XVIII. 2. LA ARITMÉTICA
FOTO XVIII. 2. CONJUNTO
- XVIII. 3. LA GEOMETRÍA
FOTO XVIII. 3. CONJUNTO
- XVIII. 4. LA MÚSICA
FOTO XVIII. 4. CONJUNTO
- XIX. 1. CREACIÓN DEL CABALLO POR NEPTUNO
FOTO XIX. 1. CONJUNTO
- XIX. 2. EJERCICIO ECUESTRE: CABRIOLA
FOTO XIX. 2. CONJUNTO
- XIX. 3. EJERCICIO ECUESTRE: ¿CORVETA?
FOTO XIX. 3. CONJUNTO
- XX. 1. LA TEMPLANZA PRESENTADA AL HOMBRE COMO GUÍA
QUE LE PRESERVE DE LOS VICIOS
FOTO XX. 1. CONJUNTO
- XX. 2. LA FORTUNA AHUYENTA A LOS QUE EXIGEN DEMASIADOS
DONES
FOTO XX. 2. CONJUNTO

- XX. 3. LOS VICIOS RECHAZAN A LA TEMPLANZA
FOTO XX. 3. CONJUNTO
- XX. 4. LA VIRTUD TRIUNFANTE SOBRE TODOS LOS VICIOS
FOTO XX. 4. CONJUNTO
- XX. 5. LA FORTUNA CIEGA REPARTE BIENES Y DESDICHAS
FOTO XX. 5. CONJUNTO
- XX. 6. EL TIEMPO ALEJA A LA VEJEZ DE LOS PLACERES
FOTO XX. 6. CONJUNTO
-
- XXI. 1. ABRAHÁM Y MELQUISEDEC
FOTO XXI.1. CONJUNTO
- XXI. 2. EL TRIUNFO DE LA IGLESIA
FOTO XXI. 2. CONJUNTO
- XXI. 3. EL TRIUNFO DE LA FE
FOTO XXI. 3. CONJUNTO
- XXI. 4. EL TRIUNFO DE LA CARIDAD O EL AMOR DIVINO
FOTO XXI. 4. CONJUNTO
- XXI. 5. LOS DEFENSORES DE LA EUCARISTÍA
FOTO XXI. 5. CONJUNTO
- XXI. 6. LA EUCARISTÍA VENCE LOS SACRIFICIOS PAGANOS
FOTO XXI. 6. CONJUNTO
-
- XXII. 1. SAN EUGENIO I
FOTO XXII. 1. CONJUNTO
- XXII. 2. SAN ELADIO
FOTO XXII. 2. CONJUNTO
- XXII. 3. SAN EUGENIO III
FOTO XXII. 3. CONJUNTO
- XXII. 4. SAN ILDEFONSO
FOTO XXII. 4. CONJUNTO
- XXII. 5. SAN JULIÁN
FOTO XXII. 5. CONJUNTO
- XXII. 6. SAN EULOGIO
FOTO XXII. 6. CONJUNTO

- XXIII. 1. BATALLA DE JINETES
FOTO XXIII. 1. CONJUNTO
- XXIII. 2. CONVERSACIÓN CON SENADORES
FOTO XXIII. 2. CONJUNTO
- XXIII. 3. PRESENTACIÓN DE UNA DAMA
FOTO XXIII. 3. CONJUNTO
- XXIII. 4. SALUTACIÓN
FOTO XXIII. 4. CONJUNTO
- XXIV. 1. TAPÍZ CON ARQUITECTURAS
FOTO XXIV. 1. CONJUNTO

INDICE DE ARTISTAS, ALEGORÍAS Y PERSONAJES

A A R O N : 11 - 124 - 132 - 415 - 416 - 419 - 424 - 425 - 426 -
428 - 443 - 451 762 .

A B I G A I L : 510 - 533 - 538 - 539 - 762 .

A B I N A B A B : 150 - 151 .

A B R A C T U S : 88 - 90 - 97 - 99 .

A B R A H A M : 37 - 129 - 177 - 180 - 190 - 206 - 207 - 208 - 209
211 - 212 - 214 - 215 - 220 - 221 - 222 - 223 - 229 - 230 - 233
235 - 236 - 237 - 243 - 244 - 245 - 246 - 247 - 254 - 255 - 256
258 - 261 - 264 - 265 - 266 - 272 - 273 - 280 - 281 - 282 - 283
293 - 300 - 348 - 367 - 368 - 392 - 393 - 656 - 659 - 670 - 758
759 - 761 - 769 .

A B U N D A N C I A : 417

A C E P T A T I O : 270

A D I U V A T I O : 277

A E L S T . P. Van. : 15 - 30 - 32 - 145 - 146 .

A G A R : 207 - 208 - 209 .

A G I L I T A S M O V I L : 90 - 100 - 101 .

A G U I L A : 95 - 98 .

A G U S T I N, San. : 691

A L B E R T O, D. : 66

A L A C R I T A S. : 251 - 252 - 270 - 279

A L C I N O O : 364

A L E J A N D R O M A G N O : 10 - 47 - 48 -49 - 51 - 52 - 70
71 - 72 - 79 - 186 - 189 - 304 - 502 - 503 - 504 - 505 - 506
507 - 512 - 513 - 515 - 516 - 517 - 518 - 519 - 520 - 521
522 - 523 - 524 - 527 - 528 - 610 - 629 - 665 - 760 - 766
767 .

A L V A R A R E Z, A. : 65 - 83

A M A N : 770

A M O R P R O X I M I : 239

A M B R O S I O, San. : 690 - 691

A M I C O N I : 55

A N A : 477 - 492 - 493 - 764

A N A, Santa. : 194

A N A N I A S : 33

A N D R O M A C A : 7

A N D R O M E D A : 94 - 98

A N I B A L : 11 - 49

A N I M I P R O N T I T U D O : 226 - 228 - 261

A M P H I T R I T E : 606 - 614

A P A R I T I O : 225 - 253 - 254

A P O L L O : 417

A Q U I L E S : 45 - 47 - 363 - 364 - 511 - 663 - 664 - 739.

A R A G O N , G. 66

A R A G O N , F. : 66

A S C A N I O : 490 - 497

A R I T M E T I C A : 82 - 97 - 98 - 99 - 100 - 573 - 575 - 576 -
577 - 578 - 585 - 588 - 589 - 590 - 765

A R T E M I S A : 510

A R T U R O : 502

A S T R O L O G I A : 24 - 64 - 65 - 71 - 82 - 90 - 100 - 101

A S T R O N O M I A : 71 - 82 - 99 - 100 - 573 - 593 - 682 - 683

A S U E R O : 133 - 403 0 510

A T L H A S : 91 - 100 - 101

A T R E O : 370

A U R I G A : 93 - 98

A U W E R C K , A. : 49 - 52 - 71 - 414 - 415 - 417 - 421 - 423 -
428 - 438 - 442 - 445 - 450 - 762

B A C O : 36 - 417 - 624 - 640 - 641

B A L L E N A : 93 - 98

B A T U E L : 273

B A R B E R I N I, F. : 50

B A T A I L L E , N : 8

B A Y E U , F. : 55

B E C K E R, J. van d. : 50

B E N E D I C T I O : 225 - 262

B E R G H E N, F. van. : 476

B E R N A B E : 290 - 293 - 324 - 325

B E R R U G U E T E , P. de.: 155

B E S S O : 506

B E T S A B E : 28 - 78 - 79 - 138 - 139 - 140 - 141 - 146 - 147

190 - 384 - 385 - 387 - 388 - 756 - 758 - 760 - 77-

B L O M M A E R T, A. : 414 - 503

B O R G H T, J. van der : 53

B O Y E R O : 95 -98

B R O N Z I N O : 42

B R U G G H E M, I. V. : 476 - 509

B R U T O : 175 - 179 - 363

B U E N A V E N T U R A , San. : 689

C A M B I A S O , L : 364

C A M P A Ñ A, P. : 31 - 37

C A R I D A D : 78 - 122 -131 - 163 - 168 - 174 - 175 - 180 -

656 - 659 - 660 - 685 - 686 - 687 -756 - 763

C A R I S T I A : 232

C A R L O M A G N O : 10 - 47 - 502 - 511

C A S I O P E A : 95 - 98

C A S T I L L O, A. de : 55

C A S T I L L O , D .: 68 - 210

C E F E O : 95 - 98

C E N T A U R O : 94 -98

C E R E S : 278 - 640 - 641

C E T U R A : 210 - 282

C I R C E : 364 -365

C I R C U N S P E C T I O : 277

C I R O : 38 - 48 - 70 -367 - 381 -506

C I S N E : 96 - 98

C L A R A, Santa : 657 -689 -690 -692

C L E O P A T R A : 510 - 740

C L E Y N , F. : 602

C L I M E N E : 370

C L O D O V E O : 10

C L O E L I A : 184 - 189

C L O R I S : 370

C O C L E S , H. : 184 - 189

C O E C K E , P . : 23 - 31 - 37 - 295 - 296 - 300 - 307 -314 -
324 - 333 - 342 - 351 - 759

C O L E R A : 677

C O N C I E N C I A : 232

C O N F I A N Z A : 127

C O N I N X L O O , v. : 144

C O N S T A N C I A : 270

C O N S T A N T I N O : 45 - 47 -739

C O P A : 93 -98

C O R O N A : 95 - 93 - 98

C O S T U M B R E : 380 - 381

C O T E R , C de : 155

C O T T E , R. de : 56

C O X C I E , M . : 23 - 37 - 38 -212 - 295 - 297 - 367

368 - 412 - 503

C O V A R R U B I A S , A d e . : 78

C U E R V O : 94 - 98

C U P I D O : 490 - 495 - 546 - 624 - 629 -638

D A N A E : 363

D A R I O: 504 - 519

D A V I D : 112 - 123 - 125 - 131 -132 - 133 - 146 - 147 - 149 -

150 - 151 - 153 - 154 - 177 - 183 - 184 -199 -384 -387 - 510

532 - 533 - 534 - 538 - 540 - 542 - 546 - 553 -554 -656 - 658

756 - 769 - 770

D E B O N A R I T A S : 228

D E C I U S M U S : 45 - 48 -602 - 629 - 661 - 663

D E L F I N : 96 - 98

D E P R E C A T I O : 251 - 252

D E P R E D A T I O : 240

D E R M O Y E N , : 40

D E S P O R T E S , P : 56

D I A L E C T I C A : 82 - 573 - 574 - 575 - 577 - 585 - 587

D I A N A : 417 - 418 - 421

D I D O : 50 - 71 - 78 - 381 -476 -477 -478 - 483 - 486 - 487 -
488 - 489 - 491 - 492 - 493 - 494 -497 - 499 - 51 - 740-- 764
768 - 770

D I L I G E N T I A : 279 - 379---381

D I O N I S I O : 175 - 179

D I O S : 120 - 131 - 179 - 265 - 272 - 564 - 565

D I S C O R D I A : 678

D R A G O N : 94 - 98

D R I E S, A. Van der : 512 - 515 - 520 - 522 - 524 - 527

D U B O I S , F. : 759

E G A S , E. : 77

E G M O N D , J. van . : 47

E L A D I O , San : 704 - 714 - 715 - 716 - 764

E L E A Z A R : 183 - 187 - 188

E L E N A , Santa, : 68. :

E L E U T E R I O, San: 9

E L I A S : 46 - 656 - 658

E L I E C E R : 207 - 208 -215 -264 - 265 - 267 - 273 -275 -
758

E N E A S : 50 - 51 - 78 - 379 - 381 -382 - 476 - 477 -480 -
483 - 486 -487 - 488 - 489 - 492 - 494 - 496 - 497 -498-
764 - 768 - 770

E N V I D I A : 645

E S C I P I O N : 35 - 36 - 41 - 49 - 50 - 218 - 608

E S P E R A N Z A : 122 - 131 - 656 -

E S P I R I T U S A N T O : 116 - 129

E S T E D A N . San : 290 - 292 - 306 - 307 - 308 -309 -310 -
607 - 659

E S T H E R : 27 - 79 - 112 - 127 - 133 - 174 - 175 - 178 - 185
403 - 406 - 510 - 760

E U D O X I O : 102

E U G E N I O I , San : 73 - 704 - 705 - 708 - 710 - 764

E U G E N I O III, San : 704 - 705 - 711 - 719 - 721 - 725 -764

E U L O G I O , San : 704 - 705 - 731 - 764

E Y N D E , K . van :48 - 509

F A M A B O N A : 242 - 251 - 252

F E : 46 - 122 - 131 - 132 - 260 - 399 - 656 - 660 - 681 - 683 -
783

F E L I P E : 28

F I D E L I T A S : 417

F I L I P O D E M A C E D O N I A : 47

F I L O S O F I A : 46 - 90 - 96 - 98 - 100 - 574 - 577 - 584 -
682 - 683

F I N E A S : 183 - 187

F L E C H A : 95 - 98

F L O R A : 53 - 417

F O R B E R T , J : 665

F O R T A L E Z A : 78 - 163 - 168 - 182 - 183 - 187 - 188 - 417
644 - 756 - 757

F O R T U N A : 165 - 622 - 623 - 636 - 637 - 638 - 646 - 647 -

F R A N C E S C A , P d e l a : 162

G A L L E G O , F . : 100

G E D E O N : 10 - 47 - 49

G E O M E T R I A : 82 - 87 - 99 - 573 - 574 - 575 - 576 - 577
- 578 - 585 - 591 - 592

G E U B E L S , F : 503 - 509 - 665

G E U B E L S : 34 - 37 - 40 - 46 - 47

G H E E T E L S , J . : 413

G I A Q U I N T O , K. :53

G I M N A S I A : 573

G I O T T O :162

G O D O F R E D O D E B O U I L L O N : 175 - 179 - 502

G O E S : H. Van der : 197

G O L I A T : 67 - 532

G O R G O N A : 96

G O S S A R T ; J. : 26 --30 - 144

G O T E N ; VAN der : 54-- 56--

G O Y A , F d : 55

G R A M A T I C A : 82 - 573 - 577 - 586 - 591

G R A T I T U D O : 240

G R E G O R I O : 30 --145 - 690 - 691 - 692

G R E N I E R , P : 41

G U D I E L , J. : 162 - 210

G U T I E R R E Z , 43

H A Z E , J. : 87

H E C H T , J. van. : 413

H E C K E , F. van den : 49 - 52 - 365 - 480 - 624 - 628 - 629
766

H E C K E ; J. van den : 608

H E C K E , I. F van den. 49 - 70 - 504 - 629 - 704 - 764

H E C K E ; 168 - 216

H E C T O R : 502

H E L E N A D E T R O Y A : 370 -371

H E P H A I S T O N: 504 - 505

H E R C U L E S : 34 - 40 -94 - 98

H E R K E N B A L D : 155 -167

H E R S E L L E ,J. van : 413

H I D R A: 93 - 98

H I J O P R O D I G O : 165 - 392 - 623

H O L O F E R N E S : 188 - 188 - 510

H O M B R E: 622 - 623 - 629 - 633 - 636 - 639 - 644

H O N O R : 241

H O U A S S E , H. : 55

H U M I L I T A S : 118 - 127 - 131

I G L E S I A : 46 - 658 - 660 - 666 - 676 - 679

I G N O R A N T I A : 46

I L D E F O N S O , San. : 704 - 705 - 723 - 724 - 725 - 729 -
734 - 764

I N D I V I L : 38

I N M O L A T I O : 262

I N O C E N T I A : 226 - 228 - 269

I N Q U I S I T I O : 269 - 271

I S A A C : 177 - 207 - 215 - 254 - 255 - 256 - 758

I S A B E L , Santa : 117 - 118 - 119 - 130 - 131 - 176 - 179

I S M A E L : 207 - 208 - 209 - 254

J A C O B : 38 - 41 - 50 - 212 - 214 - 215 - 304 - 367 - 392 -
393 394 - 630 - 730 - 770 - 761 - 762

J A E L : 186 - 188

J E F T E : 50

J E R O N I M O , San : 685 - 690

J E R O N I M O : 66

J E S U C R I S T O : 112 - 114 - 115 - 129 - 131 - 132 - 145

148 - 288 - 319 - 324 - 411 - 546 - 684

J E S U S , Niño : 41 - 194 - 196 - 197 - 200 -201 - 202

J E T R O : 423

J O A B : 139

J O B : 124 -132

J O R D A E N S , J. : 46 - 47 - 70 - 480 - 508 - 510 - 511 -

513 -515 - 517 - 520 - 522 - 524 - 527 - 602 - 603 - 605 -

610 - 612 - 615 - 617 - 660 -704 - 706 - 764 - 767

J O S E , San : 11 - 42 - 196 -197 O 199 - 200

J O S U E : 183 - 186

J U A N B A U T I S T A, San : 28 -112 -155 - 194 - 214 -288

J U A N E V A N G E L I S T A ,san :119

J U D A S M A C A B E O : 126 - 133 - 178 - 187 - 502

J U D I T H : 186 - 187 -510

J U L I A N, San : 704 -707 -727 - 728 - 764

J U L I O C E S A R : 10 - 49 - 502 - 739

J U N O : 302 - 363 - 633 - 635 - 695

J U P I T E R : 302 - 363 - 633 - 635 - 695

J U S T I C I A : 163 - 168

K E M P E N E E R, W . : 216

L A B A N : 392

L A T R I A : 226

L E B R U N , C. : 49 -51 - 414 -503 -504

L E D A : 42

L E E F D A E L , G van : 49 - 417 - 509 - 607

L E Y D E N , L. 38

L E Y N I E R S , J. : 47 - 48 - 49 - 71 - 413 - 504 - 505

603 - 605 - 606 - 607 - 612 - 615

L E Y N I E R S , D.: 53

L E Y N I E R S , U. : 53

L I B E R A L I T A S : 270 -278

L I C O M E D I E S : 364 -367 -

L I D I A : 290 - 335 - 336 - 338

L I R A : 96 - 98

L O T : 207 - 209 -211 - 233 - 235 - 246 - 247

L U C A S , SAn : 28 - 114

L U C I U S S I C I N I U S D E N T A T U S: 184 -189

L U J U R I A : 546

L U X U S : 226

M A G N I F I C E N C I A : 417

M A N D A T O : 417

M A N S U E T U D O : 227 -228

M A N T E G N A , L : 162

M A R C O A N T O N I O : 510 -540

M A R D O Q U E O % 127 -133 - 7

M A R T I N ; J. :42

M A R T E : 53 - 580 - 604 - 605 -616 - 764

M A T E M A T I C A S : 592 - 596

M A S I N I S A : 608

M E L Q U I S E D E C : 46 - 177 - 207 - 210 - 233 - 235 - 236

237 - 658 - 659 - 670 - 671 - 672 - 673 - 674 - 758

M E N E L A O: 369 - 370

M E N G S, A. R : 55

M E R C U R I O : 458 - 477 - 596 - 787 - 604 - 764

M E S T R A : 363

M E T S Y S, Q . : 26

M I C O L : 152 -153 - 154

M I G U E L , San . : 366

M I L C A : 773

M I N E R V A : 633 -635

M I R I A M : 658

M I S E R I C O R D I A : 252

M O I S E S : 112 - 124 - 125 - 132 - 187 - 206 - 214 - 215

304 - 363 - 368 - 392 - 411 - 413 - 414 -415 - 416 - 419 -

420 - 421- - 423 - 424 - 425 - 426 - 427 - 428 - 432 - 435 -

438 - 439 - 442 - 443 - 445 - 448 - 45- - 451 - 608 - 762

768

M O L Y E N , Van der : 23

M O N A R C H I A : 417

M O R A L E S , L. : 295

M O S T A E R T , : 144

M U S I C A : 71 - 82 - 575 - 576 - 578 - 580 - 586 - 594-

765

N A C O : 273

N A B A B : 443

N A T H A N : 139 - 140 - 154

N A R C I S O : 469

N A U P L I O : 370

N A U S I C A A : 364

N E E M I A S : 187 -188

N E P T U N O : 33 - 61 - 363 - 417 - 603 - 605 - 606 - 612 -
614 - 764

N E R O N : 175 -179

N E S T O R : 370

N O B I L I T A S : 165

N O E : 260 - 367

N O R B E R T O ,San : 689 -690 - 691 - 692 -

O B E D E D O N : 150 -152

O B E D I E N T I A : 225 - 261 - 271

O B S E R V A N T I A : 123

O R A T I O : 115 - 116 - 117 - 118 - 122 - 130 - 131-

O R F E O : 36

O R I O N : 92 -98

O R L E Y , B van : 31 -33 - 36 - 38 - 39 - 167 - 168 - 212
213 - 217 - 220 - 243 - 252 - 367 - 411 - 417 - 476 - 757
758 - 759 - 760

O S A M A Y O R : 94 -96 -98

O S A M E N O R : 94 -95 -98

O U D R Y , J. B . : 56

O Z A : 139 - 150 -151

P A B L O , San . : 33 - 38 - 65 - 66 0 70 - 71 - 78 - 288 -
290 - 293 - 295 - 299 - 300 -

P A C I E N C I A : 118 - 131 - 623

P A L A M E D E S : 369 -370

P A N N E M A K E R , P . : 30 -40 - 147

PANNEMAKER, G.: 29 - 30 - 37 - 40

PARANIMUS : 269

PAX : 239

PEDRO, San : 33

PEEMANS, G. : 52 - 607

PEGASO : 92 -98

PENELOPE : 7

PENNI, J. F. : 33

PENTESILEA. : 363 .

PEÑAFIEL, M. : 66

PERMENTIER, J. : 413

PERSEO: 95

PIAT, San : 9

PIEDAD : 175 -179

PINA, J. : 66

PLACILLA : 176 -178

PLOVITUS : 284

PLUVITUS :285

POLICIANO : 363

P O L I F E M O : 364 - 365

P O L I M A C O : 506

P O R T O C A R R E R O , Cardenal : 70 -72 - 654 - 704 -
770

P O T E N T I A P R I M I M O T O R I S : 90 -91

P O T T E R, G : 52

P R I M A T I C I O: 42

P R O C A C C I N I , : 53

P R O M E T E O : 93

P R O M I S S I O : 252 - 262

P R U D E N C I A : 163 - 168 - 180 - 278 - 4 00 - 546 - 629
644

P S I Q U E : 34 - 52

P U B L I O: 355

P U D I C I T A S : 279

P U G N A : 240

P U T T E , G. va n 87

Q U E R I M O N I A : 121

Q U I J O T E , Don. : 52 - 53 - 54 - 56

R A E S , J.: 45 - 46 - 48 - 503 - 532 - 629 - 665

R A E T, J. : 71 - 478 - 480 - 486 - 492 - 496 - 765

R A F A E L : 31 - 32 - 33 - 34 - 35 - 38 - 146 - 147 - 168

206 - 213 - 300 - 310 - 330 - 366 - 367 - 411 - 417 - 658

758 - 760 - 763

R A P T U S : 232

R A T I O : 37

R A V E, J. : 11

R E B E C A : 208-- 215

R E M I G I O , San : 288

R E P L A C I T A S : 250

R E Q U I S I T I O : 279

R E T O R I C A : 82 - 575 - 576 - 577 - 586

R E Y D A M S , H. : 47 - 59 - 52 - 53 - 413 - 509 - 603 - 605

607 - 608 - 612 - 615 - 617 - 764

R E Y M B O U T S, H. : 48 - 532

R I B E R A ,P de . : 66 - 162

R I S U S : 249

R O M A N O , J. : 33 - 34 - 36 - 147 - 212 - 218 - 295 -
412 - 417

R O O M E, J. van : 28 - 143 - 147 - 149 - 167 - 198 - 756 -
757

R U B E N S, P. P. : 45 - 46 - 47 - 48 - 49 - 71 - 72 - 364 - 413
511 - 532 - 580 - 602 - 627 - 628 - 654 - 655 - 661 - 663 -
664 - 666 - 667 - 670 - 676 - 679 - 694 - 706 - 762 - 763 -
764 - 765

S A B A, Reina de : 510 - 546 - 547 - 548 - 56 - 763

S A D O C : 554 - 762

S A L O M O N : 70 - 71 - 510 - 542 - 546 - 547 - 548 - 549 -
553 - 554 - 556 - 557 - 559 - 562 - 564 - 566 - 569 - 570 -
740 - 762 - 763 - 770

S A L L A E R T , A. : 627 - 766

S A N C H E Z, C. : 66 - 67

S A N D O V A L , Cardenal. : 66

S A N S O N : 480

S A N T I S I M A T R I N I D A D : 112 - 116 - 121 - 129 -
130 - 131

S A P I E N T I A : 417

S A R A : 177 - 180 - 190 - 208 - 210 - 215 - 221 - 222 - 229
243 - 245 - 247 - 258

S A R R A S I N , C . : 411

S A T U R N O : 356 -302

S A U L : 64 - 65 - 141 - 152 - 153

S C A E V O L A , C M . : 184 - 185 - 189

S C E V A : 185 - 189

S E F O R A : 423

S E G U N D O , S a n . : 74

S E M I R A M I S : 86 - 510

S E R P E N T A R I O : 95 - 98

S E S S A , D u q u e d e . . : 68 - 210

S I M P L I C I T A S : 227 - 228 - 626

S N E L L I N K ; C . : 40

S O B E R B I A : 121

S P E S : 263

S P I T A M E N E S : 504 - 505 - 507 - 522 - 767

S T R A D A N U S : 364

S T R E C K E N , G van der : 45 - 49 - 509 - 608

T A M A R I S : 185 - 186 -189

T E L E M A C O : 55 -362 - 369 - 371

T E M P L A N Z A : 70 - 163 - 180 - 623 - 624 - 625 - 633

634 - 635 - 639 - 640 - 642 - 644 - 648

T E N I E R S , D. : 49 - 52 - 53 - 55 - 607 - 609

T E N T A C I O N : 260

T E O L O G I A : 584

T E S E O : 94 - 102

T I C I A N O : 34

T I B E R I O II C O N S T A N T I N O : 178

T I E G E N , J. van : 216

T I E M P O : 624 - 626 - 654 - 648 - 650 - 765

T O B I A S : 176 - 178

T O M A S DE A Q U I N O , Santo : 689 - 691 - 692

T O N S , G. : 214 - 459

T O N S , F. : 459

T R A B A J O : 370 - 381

T R A J A N O : 10

TRIANGULO : 95 - 98

TRINITAS : 249

TYRANNIS : 241

UDINA, J. de : 34

ULISES : 46 - 363 - 364 - 366 - 367 - 368 - 369 - 370 - 371
630 - 739 - 760

UNICORNIO : 12 - 86 - 304

URIAS : 139 - 140 - 141

VEJEZ : 623 - 624 - 648

VENUS : 53 - 302 - 477 - 478 - 483 - 484 - 490 - 494 - 495
604 - 605 - 616 - 640 - 641 - 764

VERMEYEN , : 39 - 296

VERVOECK , J. : 665

VICIOS : 29 - 30 - 146 - 161 - 622 - 623 - 624 - 627 - 639
643 -

VICTORIA : 239

VINCIDOR , T. : 33

VINDICTA : 180 - 252

V I O L E N T I A : 240

V I R G E N M A R I A : 110 - 112 - 117 - 118 - 120 - 130 -
131 - 132 - 133 - 546

V I R G I L I O : 88 - 97 - 100 - 102

V I R T U D E S : 29 - 30 - 64 - 65 - 67 - 70 - 131 - 161 -
163 - 165 - 166 - 167 - 170 - 174 - 367 - 546 - 622 - 623 -
624 - 627 - 643

V O L U N T A D : 121

V O S , J. de : 53

V O U E T , : 364

V U L C A N O : 33 - 34 - 53

W A U Q U E L I N, J : 10

W A U T E R S, M. : 50 - 476

W E Y D E, P van der. : 11

W E Y D E N , R. van der 10

Z A C A R I A S : 112 - 117 - 119 - 130

Z E U S : 293 - 326 - 329

Z U Ñ I G A , D. : 72

S U M A R I O

SUMARIO

AGRADECIMIENTOS

PAG.

CAP. I	INTRODUCCION	
	El tapiz	2
CAP. II	LA TAPICERIA EUROPEA	
	II.1 La tapicería francoflamenca en los siglos XIV y XV	7
	II.2 La tapicería europea en el siglo XVI	14
	II.3 La tapicería en el siglo XVII	45
	II.4 La tapicería en el siglo XVIII	52
CAP. III	LA TAPICERIA EN TOLEDO	
	III.1 Los tapices de la Catedral de Toledo	64
	III.2 Los tapices del Museo de Santa Cruz	77

TAPICES GOTICOS

CAP. IV	IV.1 Tapiz de los Astrolabios	82
---------	-------------------------------	----

PRERRENACIMIENTO

CAP. V	TAPIZ DEL PADRE NUESTRO	110
CAP. VI	SERIE HISTORIA DE DAVID Y BETSABE	
	TAPIZ UNICO: Entrada del Arca de la Alianza en Jerusalén	138

CAP. VII	SERIE DEL TRIUNFO DE LAS SIETE VIRTUDES	171
	TAPIZ 1 El Triunfo de la Caridad	174
	TAPIZ 2 El Triunfo de la Fortaleza	182

RENACIMIENTO

CAP. VIII	TAPIZ DEL NACIMIENTO	194
-----------	----------------------	-----

MANIERISMO

CAP. IX	SERIE DE LA HISTORIA DE ABRAHAM	
	IX.1 Antecedentes e iconografía de la serie	206
	IX.2 Cartonistas y Tapiceros que tejieron la serie	212
	IX.3 Orlas	217
	IX.4 Descripción de la serie	
	TAPIZ 1 Dios manda a Abraham salir de su país	220
	TAPIZ 2 Sara raptada por los egipcios	229
	TAPIZ 3 Sacrificio de Melquisedec	233
	TAPIZ 4 Anuncio de la maternidad de Sara	243
	TAPIZ 5 Sacrificio de Isaac	254
	TAPIZ 6 Juramento de Eliezer	264
	TAPIZ 7 Encuentro de Eliezer y Rebeca	272
	TAPIZ 8 Entierro de Sara	280

CAP. X	SERIE DE LA HISTORIA DE SAN PABLO	
	X.1 Antecedentes e iconografía de la serie	288
	X.2 Cartonistas y Tapiceros que tejieron la serie	295

	X.3 Orlas	301
	X.4 Descripción de la serie	
	TAPIZ 1 Martirio de San Esteban	306
	TAPIZ 2 Conversión de San Pablo	314
	TAPIZ 3 Sacrificio a los falsos dioses	323
	TAPIZ 4 Predicación de San Pablo	333
	TAPIZ 5 Prisión de San Pablo	342
	TAPIZ 6 Naufragio de San Pablo	351
CAP. XI	TAPICES AISLADOS	
	XI.1 Historia de Ulises	363
	XI.2 Tapiz del Vencedor	375
	XI.3 Historia de Betsabé	384
	XI.4 Historia de Jacob?	392
	XI.5 Historia de Esther?	403

BARROCO

CAP. XII	TAPICES DE LA HISTORIA DE MOISES	
	XII.1 Antecedentes e iconografía de la serie	411
	XII.2 Cartonistas y Tapiceros que tejieron la serie	417
	XII.3 Orlas	419
	XII.4 Descripción de la serie	
	TAPIZ 1 Moisés y Aarón ante el Faraón	423
	TAPIZ 2 Los israelitas recogen los tesoros de los egipcios	428
	TAPIZ 3 El paso del mar Rojo	432
	TAPIZ 4 La recogida del Maná	438
	TAPIZ 5 Moisés en el Sinaí	442
	TAPIZ 6 Los israelitas adoran el becerro de oro	445

	TAPIZ 7 Los israelitas atacados por las serpientes	450
CAP. XIII	TAPICES DE VERDURAS	
	XIII.1 Antecedentes e iconografía de la serie	457
	XIII.2 Cartonistas y Tapiceros que tejieron la serie	---
	XIII.3 Orlas	---
	XIII.4 Descripción de la serie	
	TAPIZ 1 Tapiz con Jardín	461
	TAPIZ 2 Tapiz de Verduras	465
	TAPIZ 3 Tapiz de Verduras	469
	TAPIZ 4 Tapiz de Verduras	472
CAP. XIV	SERIE DE DIDO Y ENEAS	
	XIV.1 Antecedentes e iconografía de la serie	476
	XIV.2 Cartonistas y Tapiceros que tejieron la serie	480
	XIV.3 Orlas	481
	XIV.4 Descripción de la serie	
	TAPIZ 1 Venus y Eneas	483
	TAPIZ 2 Eneas ante Dido	486
	TAPIZ 3 El Banquete	489
	TAPIZ 4 Dido y Ana	492
	TAPIZ 5 Juno y Venus en las nubes	494
	TAPIZ 6 Mercurio y Eneas	496
	TAPIZ 7 Muerte de Dido	498
CAP. XV	HISTORIA DE ALEJANDRO MAGNO	
	XV.1 Antecedentes e iconografía de la serie	502

XV.2 Cartonistas y Tapiceros que tejieron la serie	508
XV.3 Orlas	513
XV.4 Descripción de la serie	
TAPIZ 1 Alejandro salvado de las aguas del rio Cydnus	515
TAPIZ 2 Alejandro herido en la batalla de Issus	517
TAPIZ 3 Alejandro recibiendo la rendición de una ciudad	520
TAPIZ 4 Alejandro y la mujer de Spitamenes	522
TAPIZ 5 Alejandro armado y adorado como un dios	524
TAPIZ 6 Alejandro matando al león	527

CAP. XVI

HISTORIA DE DAVID

XVI.1 Antecedentes e iconografía de la serie	532
XVI.2 Cartonistas y Tapiceros que tejieron la serie	535
XVI. 3 Orlas	536
XVI. 4 Descripción de la serie	
TAPIZ 1 Abigail aplaca la ira de David	538
TAPIZ 2 David es coronado rey	540
TAPIZ 3 Salomón es nombrado rey por orden de David	542

CAP. XVII

HISTORIA DE SALOMON

XVII.1 Antecedentes e iconografía de la serie	546
XVII.2 Cartonistas y Tapiceros que tejieron la serie	549
XVII.3 Orlas	550

XVII.4 Descripción de la serie

TAPIZ 1	Salomón es ungido rey por Sadoc	553
TAPIZ 2	El juicio de Salomón	556
TAPIZ 3	Entrada del Arca de la Alianza en el templo de Jerusalén	559
TAPIZ 4	Salomón bendice al pueblo	562
TAPIZ 5	Aparición de Dios a Salomón	564
TAPIZ 6	Salomón y la reina de Saba	566
TAPIZ 7	Idolatria de Salomón	569

CAP. XVIII SERIE ARTES LIBERALES

XVIII.1	Antecedentes e iconografía de la serie	573
XVIII.2	Cartonistas y Tapiceros que tejieron la serie	580
XVIII.3	Orlas	582
XVIII.4	Descripción de la serie	
TAPIZ 1	La Asamblea de las Artes	584
TAPIZ 2	La Aritmética	588
TAPIZ 3	La Geometría	591
TAPIZ 4	La Música	594

CAP. XIX SERIE EJERCICIOS ECUESTRES

XIX.1	Antecedentes e iconografía de la serie	601
XIX.2	Cartonistas y Tapiceros que tejieron la serie	607
XIX.3	Orlas	610
XIX.4	Descripción de la serie	
TAPIZ 1	Creación del caballo por Neptuno	612
TAPIZ 2	Ejercicio Ecuestre: Cabriola	615
TAPIZ 3	Ejercicio Ecuestre: ¿Corveta?	617

CAP. XX	HISTORIA DE LA VIDA DEL HOMBRE	
XX.1	Antecedentes e iconografía de la serie	622
XX.2	Cartonistas y Tapiceros que tejieron la serie	627
XX.3	Orlas	631
XX.4	Descripción de la serie	
TAPIZ 1	La Templanza presentada al hombre como guía que le preserve de los vicios	633
TAPIZ 2	La Fortuna ahuyenta a los que exigen demasiados dones	636
TAPIZ 3	Los Vicios rechazan a la Templanza	639
TAPIZ 4	La Virtud triunfante sobre todos los vicios	643
TAPIZ 5	La Fortuna, ciega reparte bienes y desdichas	646
TAPIZ 6	El Tiempo aleja a la vejez de los placeres	648
CAP. XXI	APOTEOSIS DE LA EUCARISTIA	
XXI.1	Antecedentes e iconografía de la serie	654
XXI.2	Cartonistas y Tapiceros que tejieron la serie	661
XXI.3	Orlas	667
XXI.4	Descripción de la serie	
TAPIZ 1	Abraham y Melquisedec	670
TAPIZ 2	El Triunfo de la Iglesia	676
TAPIZ 3	El Triunfo de la Fe	681
TAPIZ 4	El Triunfo de la Caridad o el Amor Divino	685
TAPIZ 5	Los defensores de la Eucaristía	689

	TAPIZ 6 La Eucaristía vence los sacrificios paganos	694
CAP. XXII	SERIE DE OBISPOS TOLEDANOS	
	XXII.1 Antecedentes e iconografía de la serie	704
	XXII.2 Cartonistas y Tapiceros que tejieron la serie	706
	XXII.3 Orlas	707
	XXII.4 Descripción de la serie	
	TAPIZ 1 San Eugenio I	708
	TAPIZ 2 San Eladio	714
	TAPIZ 3 San Eugenio III	719
	TAPIZ 4 San Ildefonso	723
	TAPIZ 5 San Julián	727
	TAPIZ 6 San Eulogio	731
CAP. XXIII	SERIE DE TEMA CLÁSICO	
	XXIII.1 Antecedentes e iconografía de la serie	739
	XXIII.2 Orlas	740
	XXIII.3 Descripción de la serie	
	TAPIZ 1 Batalla de Jinetes	743
	TAPIZ 2 Conversación con Senadores	745
	TAPIZ 3 Presentación de una dama	746
	TAPIZ 4 Salutación	748
CAP. XXIV	TAPIZ SUELTO	752
CAP. XXV	CONCLUSIONES	755
	BIBLIOGRAFIA	773

DOCUMENTOS	800
LISTA DE ILUSTRACIONES	829
INDICE DE ARTISTAS, ALEGORIAS Y PERSONAJES	834

DOCUMENTOS	800
LISTA DE ILUSTRACIONES	829
INDICE DE ARTISTAS, ALEGORIAS Y PERSONAJES	836